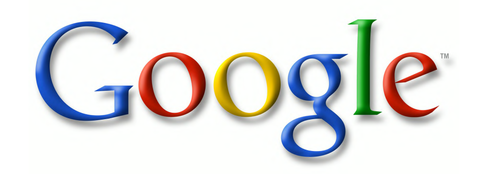





1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE







PROPYLÄEN-KUNSTGESCHICHTE

IV



1817
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
COLLEGE
OF
ARCHITECTURE



MEINER LIEBEN FRAU
GEWIDMET



INHALTSVERZEICHNIS

ZUR AUSSPRACHE

In indischen Wörtern:

c = tsch (Santschi, Tschampā)
j = dsch (Adschanta)
ś und ṣ = sch (Kaschmir, Upanischaden).

Die Zeichen über und unter den übrigen Konsonanten geben die verschiedenen Laute insbesondere des Sanskrit-Alphabetes an und können bei der Aussprache zur Not unbeachtet bleiben.

In chinesischen und japanischen Wörtern:

ch = tsch (Tschili),
hs = ch in „ich" (Chü Chi),
j = dsch (Hōrjudschi)
sh = sch (Schantung).

Ein ' bezeichnet im Chinesischen die Aspiration nach einem Konsonanten; also

k'ai = khei in „Krankheit",
ch'a = tschha in „klatschhaft".

Die Vokale werden sowohl im Indischen als auch im Chinesischen und Japanischen ungefähr wie im Deutschen ausgesprochen, nur y wie j. — Bekannte, auch uns geläufige Länder-, Orts- und Personennamen sind nicht in der philologisch exakten Transskription, sondern in der üblichen deutschen Schreibweise wiedergegeben.

DER INDISCHE KUNSTKREIS



VORAUSSETZUNGEN UND ANFÄNGE

Indien, das heißt die vorderindische Halbinsel, in ihrem Flächenraum etwa so groß wie Europa ohne die russische Ebene, ist das Mutterland einer der großen Weltkulturen. Aus der Nähe des Äquators im Süden bis hinauf in die gemäßigte Zone reichend, besitzt dies Land doch im Klima und in der Vegetation eine ziemlich weitgehende Einheitlichkeit, den Charakter eines subtropischen Gebiets von großer Fruchtbarkeit und mannigfachen Reichtümern des Bodens, die seinen Bewohnern die Leiden einer übermäßigen Hitze und der wechselnden Dürre- und Regenperioden der Jahreszeiten erträglich machen. Die Natur hat dies riesige Dreieck Indien nach zwei Seiten durch den Ozean, auf der dritten aber, mit der es am asiatischen Festland hängt, durch die höchsten Gebirgszüge der Erde für sich abgeschlossen. Nur im Nordwesten ist es durch die Quellgebiete des Fünfstromlandes mit den Bergländern Vorderasiens verbunden und um die Mündung des Indus auch der Seefahrt des Westens offen, im übrigen aber streichen seine Ströme nach Osten, und so ist mit seiner Hauptküste sein Angesicht nach Morgen und Mittag gewendet. In den vorgeschichtlichen, ja den vormythischen Zeiten sind seine Länder von einer dunkelhäutigen, „dravidisch" genannten Rasse bevölkert gewesen, später brachen indogermanische, den Persern verwandte Stämme von Nordwesten herein, siedelten im Pañjāb und an den Südhängen des Himalaya und dehnten sich als eroberndes Herrenvolk allmählich über die ganze Halbinsel. Der arische Typus dieses Volkes hat sich wohl nur im Norden einigermaßen rein erhalten, während, je weiter man nach Süden kommt, immer mehr das dravidische Blut zu überwiegen scheint; doch haben der jahrtausendelange umbildende Einfluß des Klimas und die Rassenmischung allmählich eine weitgehende Einheit auch des körperlichen Typus, die Grundgestalt einer dunklen, schlanken und feingliedrigen Rasse erzeugt.

Jene arischen Nordinder haben der indischen Kultur ihre bestimmenden Ideen und ihre Form gegeben. Ihre Sprache, das Sanskrit, wandelte und beherrschte die Mundarten des Volks, es blieb bis heute die hohe Sprache der Bildung und des Gedankens. Ihre Verfassung, die Scheidung der Kasten, hat das gesamte indische Leben durchsetzt und bestimmt. Sie haben die Religionen geschaffen, die mehr als alles andere drei Jahrtausende hindurch die Völker Indiens bewegten und ihnen die Gesetze des Lebens und Sterbens, des Denkens, Empfindens und Wollens gaben. Ihr Drang nach dem Unbedingten erschuf die vielseitigsten, großartigsten und tiefsten philosophischen Systeme, mit denen die Menschheit das Geheimnis der Wahrheit zu ergründen versucht

hat. Ihre Hingabe an dies Absolute führte zu einer religiösen Inbrunst, die das Ich und das ganze Leben für nichts achtet und es freudig opfert wie eine Flamme auf dem Altar des Gottes, der der Inbegriff einer höheren Wirklichkeit ist. Diese religiös-philosophische Schöpferkraft ist der Kern und das Wesen der indischen Kultur. Durch sie hat sie ganz Hinterindien und Indonesien nach ihrem Bilde geformt, hat sie über Turkestan und Tibet, China, Korea und Japan einen maßgebenden und umgestaltenden Einfluß ausgeübt, ja ein wenig selbst Europa und Amerika zu bewegen begonnen. Aus jenem Kern aber entstand auch eine hohe und feine allgemeine Gesittung, die sich in mancherlei Wissenschaften, in einer grandiosen und zarten Dichtung, in Musik, Tanz und Schauspiel, in tausend Lebensformen und nicht zuletzt auch in der bildenden Kunst ausgesprochen hat.

Das Wesen und die Wandlungen der bildenden Kunst in Indien möchten wir aus dem Wesen und der Geschichte des indischen Geistes und seiner äußeren Schicksale zu begreifen suchen. Jede bildnerische Form ist notwendig der Ausdruck der geistigen Kräfte, zugleich aber auch der physischen Bedingungen und des seelischen Lebens, die in ihrer Epoche schöpferisch waren. Sie ist nicht in demselben Grad wie die Sprache fähig, die subtilsten Gedanken auszudrücken, aber indem sie sinnlich vergegenwärtigt und in dauernden Gestalten verewigt, was als wertvoll und wesentlich den wechselnden Generationen erscheint, wird sie deren lebendiger Wirklichkeit greifbares, unwiderlegliches Zeugnis. Indem sie die höchsten Ideen des Göttlichen in Sinnbildern und gesteigerten Gestalten wirksam verkörpert, wird sie selber Instrument einer transzendenten Erkenntnis und seelenformenden Glaubensschöpfung. Das Bild des Gottes wird zum Gott selbst im Herzen des Gläubigen und wandelt ihn wiederum nach seinem Bilde. Der schöpferische Mensch aber erschafft auch wieder den Gott nach seinem Bilde, nach dem inneren Bilde des Höchsten, das in ihm erschwingbar ist. In dieser Wechselbeziehung der Wirkungen steht jedes religiöse Kunstwerk. So suchen wir es zu deuten, indem wir es aus dem leiblichen, seelischen, geistigen Leben seiner Zeit erklären, aber zugleich wird es selber wieder eben dieses Leben uns sichtbar und faßbar machen, so unmittelbar und wirksam, wie kein anderes Zeugnis dies vermöchte. Die Entwicklung der Kunst wird die Wandlungen des Lebens und der Ideen spiegeln. Wenn aber diese nicht zufällig sind, so wird auch sie ein inneres Gesetz nicht verleugnen.

Die Anfänge sind, wie überall, dunkel. Erst in den letzten Jahren sind im Industal, im Fünfstromland Reste prähistorischer Siedelungen ausgegraben worden, die in das dritte, vielleicht das vierte Jahrtausend v. Chr. zurückzureichen scheinen, und die in Stadtanlagen, Ziegelbauten und Steinmauerwerk, in menschlichen Kalksteinfiguren und Siegelplättchen aus Elfenbein, Ton und Fayence einen engen Zusammenhang mit der sumerischen Kultur Mesopotamiens zeigen. Hier finden sich schon Motive der späteren indischen Kunst:

Stiere, Elefanten, der heilige Baum in meisterhaft geschnittener Darstellung, doch in einer Stilisierung, die nicht indisch anmutet, so wie sich an manchen Orten Steingeräte, Schmuckperlen und bemalte Tongefäße gefunden haben, die charakteristisch sind für den Übergang von der späteren Steinzeit zur Kupferperiode und analog so manchen Funden in derselben Entwicklungsschicht der Menschheit über den ganzen europäisch-asiatischen Kontinent. Geschichtlich faßbar ist einstweilen nur, daß diese ganze Kultur weit vor die Einwanderung der Indogermanen hinaufreicht. Es ist wahrscheinlich, daß bis in diese Frühzeit gewisse Elemente der eingeborenen, dravidisch genannten Kultur zurückreichen, die bis in die Gegenwart fast die Jahrtausende überdauert haben: der Kult des Phallus und der fruchtbar-üppigen Muttergottheiten, der Nāgas, Yakṣas und ähnlicher Naturdämonen, die Rundform der Hütten, die längliche, mit einem spitzbogigen Tonnendach überflochtene Hausform und eine dolmenartige Steinbauweise. Es ist wahrscheinlich, daß diese Kultur nicht bloß die Anfänge von Viehzucht und Feldbau, sondern auch den Fischfang und selbst den Seehandel gekannt hat. Kupferwaffen und Silberschmuck bezeichnen ihren Ausgang, ja das Eisen muß gerade im Süden Indiens schon in der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends und früh sogar die Herstellung des Stahls bekannt gewesen sein. Aber man weiß einstweilen nicht mehr, als die noch spärlichen Bodenfunde ahnen und raten lassen.

In diese Welt brachen mit der Kraft der Eroberer die nordischen Stämme, die sich selber als die Ārya bezeichneten. Krieg scheint ihr Handwerk, Roß und Wagen bringen sie als ein neues Lebenselement aus den weiten Ländern des mittleren Asien. Ein Teil von ihnen überzieht Baktrien, Medien, Persien und das nördliche Mesopotamien, während eines großen Teils des zweiten Jahrtausends beherrschen sie Babylon und das Reich der Hettiter in Kleinasien. Um den Anfang desselben Jahrtausends, wenn nicht noch früher, muß ein anderer Zweig aus den Hochländern in Indien eingezogen sein, besiedelt das Industal, dann die fruchtbare Ebene des Ganges, dehnt sich allmählich bis an das östliche und das westliche Meer und dringt als Herrschervolk weiter bis in den Dekkhan und das südliche Indien. Die Volkssprachen Nordindiens, das heißt von zwei Dritteln des ganzen Länderbereichs, sind bis heute im wesentlichen arisch, die des südlichen Drittels dravidisch geblieben.

Im Veda sind die heiligen Überlieferungen der indo-arischen Urzeit in Zaubersprüchen, Opferliedern und Preisgesängen erhalten. Neben die magischen Bräuche eines frühen Schamanentums tritt ein Kultus des Feuers ähnlich dem persischen, treten kleine und große Opferhandlungen in den Mittelpunkt des Lebens, und es entsteht ein Urgeschlecht von Göttern, die noch in unbestimmten, schwankenden Umrissen, aber mit gewaltiger Bildkraft und über Erde und Himmel greifender Verkörperung in den Hymnen der Priester und Opfersänger erschaut und gepriesen werden. Alle Grundzüge der indischen Religiosität treten uns hier schon entgegen: eine auf das Höchste gerichtete, Götter und Mythen bildende Phantasie, eine schrankenlose, sich selber opfernde Hin-

gabe an dieses Göttlich-Jenseitige, eine symbolische Anschauung, die immer im Kleinsten noch Sinnbild, ja Wirklichkeit des Größten und Tiefsten sieht, die Wiederholung der Formeln, die in immer neuer Wendung das Eine und Wesentliche zu erschwingen sucht, und endlich die Kühnheit der forschenden Frage, die über allen Schein und über jedes Bild hinaus das letzte Geheimnis des Unbedingten enthüllen, das innerste Feuer des Wesens ergreifen will.

Auf die langen Jahrhunderte einer schöpferischen Urzeit, in der die Lieder und Formeln der vier Veden entstanden sind, folgt eine Periode der Ausbreitung und Durchbildung, die durch die Absonderung eines besonderen Priesterstandes, der Brahmanen, durch die Differenzierung und Ritualisierung nicht bloß der geistlichen Zeremonien, sondern aller Formen des Lebens gekennzeichnet ist. Jetzt entsteht die Trennung der vier Kasten, die für alle Zeiten dem indischen Wesen das Gepräge einer starren Lebensordnung gegeben hat, und die der Ausdruck einer klar sich durchformenden sozialen Organisation ist. Es bildet sich die, zum mindesten in der Theorie der Brahmanen, vollendete Unterordnung des tätigen Lebens unter das religiöse Gesetz und die geistige Erkenntnis, die Stufenfolge des erkennenden Lebens selber in die Schülerjahre, die Hausvaterjahre, die Einsiedlerjahre und das Endziel eines letzten und höchsten Asketentums. Um diese Zeit der priesterlichen, höfischen und bürgerlichen Konsolidation sind wohl unter dem Stande der fahrenden Sänger auch die Anfänge der großen Ependichtung entstanden, mit der die eigene Vorzeit verherrlicht wird. Damals haben sich die indischen Staatswesen gebildet, die in gegenseitigen Kämpfen allmählich nach Süden vordrangen und schließlich fast die ganze Halbinsel der arischen Herrschaft unterworfen haben, so wie zugleich auch die geistige Durchdringung Indiens durch die brahmanische Ideen- und Formenwelt erfolgt ist. Wir haben auch hier noch keine exakten Daten, aber wir müssen annehmen, daß in der ersten Hälfte des ersten Jahrtausends, vielleicht um 800, dieser Prozeß im wesentlichen vollendet ist. Als höchste und feinste Blüte dieser Kultur aber sind um diese Zeit wohl die tiefen philosophischen Gedanken der Upaniṣaden entstanden.

Die riesige Literatur der Veda-Saṃhitās, der Brāhmaṇas, Araṇyakas, Upaniṣaden und Vedāṅgas, der Epen und der Purāṇas gibt uns, wenn auch nur in Andeutungen, ein ungefähres Bild des kulturellen Zustandes dieser Epoche. Es ist nicht mehr die Lebensweise eines nomadischen Wander- und Eroberervolks, nicht mehr der einfachen Dorfgemeinde, sondern eine hochentwickelte staatliche und städtische Kultur. Die Arier hatten schon früh die Kunst des Zimmerns von Häusern und Wagen entwickelt, wir hören von Kupfer- und Goldarbeit, von Töpferei und Weberei. Jetzt ist dieses alles aufs reichste entfaltet. Es ist wahrscheinlich eine Verschmelzung mit den eingeborenen dravidischen Überlieferungen eingetreten, die eine Feststellung der Herkunft der einzelnen Kulturelemente kaum mehr möglich macht. Wir finden jetzt eine aus dem semitischen Vorderasien entlehnte Schrift, finden durchgebildete Stadtanlagen mit mehrstöckigen Bauten, reiche Stoffe, vielerlei Metall- und

Elfenbeinarbeiten, Glas, Waffen und Schmuck aller Art. Schmiede, Zimmerleute, Maler und Elfenbeinschnitzer werden erwähnt, und die Handwerker scheinen in besonderen Dörfern oder Stadtvierteln wie bis heute schon damals vereinigt.

Mit dem siebenten Jahrhundert tritt das nördliche Indien in das hellere Licht der Geschichte. Neben kleineren Herrschaften hatten sich hier mehrere Königreiche gebildet, unter denen Magadha immer mehr zur Vormacht emporstieg. Seit dem Jahr 642 etwa herrschte hier das Geschlecht der Śaiśunāga, dessen fünfter König Bimbisāra (etwa 513—485) das neue Rājagṛiha als seine Hauptstadt erbaute und der Zeitgenosse Mahāvīras, der Beschützer des Buddha war. Sein Sohn und Mörder Ajātaśatru, der ihm folgte, hat die spätere Hauptstadt Pāṭaliputra gegründet und durch die Unterwerfung des Reichs Kosala seine Vorherrschaft befestigt. Von 413 bis 322 regierte die Dynastie der Nanda in Magadha. Zu Bimbisāras Zeit schon hatte Dareios die Völker des Indusgebiets dem persischen Reich unterworfen. 327 bis 325 eroberte Alexander das Fünfstromland und schiffte den Indus hinab. Von den Diadochen behielt Seleukos bis 305 die indischen Besitzungen. Inzwischen hatte in Magadha der große Candragupta die Nandas gestürzt und in wenigen Jahren die Herrschaft über das ganze Nordindien errungen. Megasthenes, der fünf Jahre als Gesandter an seinem Hofe zu Pāṭaliputra lebte, hat uns über ihn und sein Reich die wertvollsten Nachrichten überliefert. Candraguptas Enkel Aśoka (um 272—232) hat zum erstenmal ganz Indien unter seiner Oberherrschaft vereinigt. In ihm. dem größten König der Maurya-Dynastie, tritt uns zugleich die bedeutendste Herrschergestalt des indischen Altertums als eine greifbare und edle Persönlichkeit entgegen, ein Eroberer, nicht so sehr durch die Macht der Waffen als durch die ordnende Kraft einer guten Verwaltung und menschlichen Bildung, die er durch seine Edikte im ganzen Reiche zu verbreiten bemüht war. Durch ihn ist auch die Religion des Buddha, die er aus Überzeugung angenommen hatte, in Indien selber aufs kräftigste gefördert und weit über Indiens Grenzen hinaus gepredigt worden.

Die Mitte des ersten Jahrtausends v. Chr. hatte nicht bloß eine staatliche Konsolidierung, die Durchgestaltung sozialer Ordnungen und eine gewisse Reife der allgemeinen Kultur gebracht, sie war auch die Zeit der letzten Durchbildung philosophischer Gedankensysteme, die Zeit der Entstehung der großen Religionen, die für Indien und für das ganze östliche Asien die Zukunft bis heute beherrschen sollten. Aus der in den Brāhmaṇas enthaltenen Systematisierung des Opferdienstes und aller religiösen Beziehungen wie aus der metaphysischen Spekulation der Upaniṣaden hatte sich eine Reihe von Philosophenschulen entwickelt, die auf verschiedenen Grundlagen systematische Gebäude einer universalen Erkenntnis errichteten. Diese Systeme sind religiöser Natur, das heißt, ihr Ziel ist nicht nur die Lösung der Rätsel des fragenden Geistes, sondern darüber hinaus die Erlösung vom Leiden, das in alles menschliche Leben verflochten ist, durch die Erhebung zu einer tieferen, übermenschlichen Wirklichkeit und durch die hingebende Vereinigung mit ihr. In den-

selben Jahrhunderten, in denen in Griechenland mit den ionischen Naturphilosophen, mit Empedokles und Heraklit, Sokrates, Platon und Aristoteles das philosophische Denken beginnt und die Formen der abendländischen Erkenntnis begründet werden, und in denen zu gleicher Zeit in China Lao-tse, K'ung-tse, Mo-ti und ihre Nachfolger die Grundsätze der chinesischen Welt- und Lebensanschauung philosophisch durchdenken und für alle Folgezeit aussprechen, um dieselbe Zeit hat auch Indien, dessen transzendentale Divination in noch tiefere Menschheitsalter zurückreicht, seine großen Lösungen in gedankenreichen und umfassenden Systemen und Religionen begründet. Während aber für China die Hingabe an die diesseitigen Lebensgesetze des Universums und die Ordnung der menschlichen Beziehungen, für Europa die als Impuls der Vervollkommnung empfundene Spannung zwischen der Welt der Ideen und der Welt der Wirklichkeit von Anbeginn grundlegend blieb, haben die Inder mit der größten Entschiedenheit von vornherein die Scheinhaftigkeit und Wertlosigkeit des vermeintlich Wirklichen beiseite geworfen und haben den Weg zur Erlösung in der inneren Schau und im Erlebnis einer transzendentalen Wahrheit und Einheit gesucht. Sie sind das metaphysische, das religiöse Volk der Erde *κατ' ἐξοχήν*, sie haben immer im Feuer des Opfers den Reichtum des Lebens, im Feuer der Askese den Leib, im Feuer des Geistes die Bindungen an das Bedingte verbrannt und in unbedingter Hingebung dem Unbegreiflich-Göttlichen sich geopfert. Ist es das Klima und die überschwengliche Natur des Landes, ist es der Stachel und die Glut einer Vitalität, die schonungsloser als andere sich verzehrt: im sinnlichen Genusse und in der völligen Aufopferung an das Übersinnliche hat der indische Mensch immer das Äußerste, das Grenzenlose erschwungen.

Aus der gärenden Ideenbewegtheit der Upaniṣaden entstanden als die wichtigsten Systeme die Richtung des Sāmkhya und die Richtung des Yoga. Jene setzt der Urmaterie den Urgeist, den Atman, dem Nicht-Ich das Ich entgegen und sucht vom Niedrigen durch Höheres zum Höchsten, vom Unwirklichen zum innerst Wirklichen, vom Bedingten zum Absoluten zu führen. Diese findet den Weg und die Stufen der Meditation, die durch Abkehr und Arbeit im eigenen Innern die Überwindung des Wahns, die Versenkung und die Vereinigung mit dem Höchsten erreicht. Beide vielfach miteinander verbundenen Richtungen haben sich mit einem Götterdienst und einer Gotteslehre vereinigt, die den alten vedischen Naturgöttern den Kultus und die inbrünstige Schau neuer, philosophisch durchtränkter Gottesgestalten gegenüberstellt, des Brahmā, des Viṣṇu und des Śiva, die bald als Götterdreiheit vereinigt, bald ein jeder für sich den Aspekt eines Allgotts, einer höchsten und letzten Wirklichkeit, des Schöpfers und Zerstörers, des Inbegriffs alles Wesens annehmen. Nicht bloß der Opferdienst, sondern die mystische Vereinigung mit dieser Gottheit durch den Yoga, durch die seelische Hingabe der Bhakti, gilt als höchstes Ziel des religiösen Strebens, wie es in der Bhagavad Gītā einen erhabenen Ausdruck gefunden hat.

Neben diese theistische Religion, die später im Hinduismus ihre volle Entfaltung erlebt hat, traten nun aber zwei andere Glaubens- und Lebenssysteme, die keine Gottheit kennen, sondern die Erlösung des Menschen durch sich selber predigen. Beide gehen von dem allgemein-indischen Glauben an die Seelenwanderung durch den Kreislauf der Geburten, an das Karma als das Kausalgesetz von Ursache und Wirkung, das heißt das Schicksal der Seele als Folge ihrer eigenen Taten aus. Alle Existenz erscheint ihnen als Leiden, sie suchen die Ursache des Leidens zu erkennen und in ihrer Aufhebung die Erlösung zu erreichen. Die Lehre der Jaina wurde vielleicht um 800 v. Chr. von Pārśva begründet, ihr eigentlicher Erneuerer und Stifter aber ist Vardhamāna, der später als Mahāvīra verehrt wurde und um das Jahr 500 v. Chr. gelebt hat. Sie sieht in der Verbindung der als wirklich und unzerstörbar gedachten Einzelseele mit der Materie die Quelle des Leidens und strebt durch Erkenntnis und Askese die Läuterung der Seele von den Stoffen und Leidenschaften, die Erlösung von Karma und Kreislauf und ihre ewige selige Existenz zu erreichen. In der Gründung einer Mönchs- und Nonnengemeinde, die sich später in die Sekten der Digāmbaras (der Nackten) und der Śvetāmbaras (der Weißgekleideten) schied, in dem weiteren eng verbundenen Kreise der Laienangehörigen und in der Verehrung der heiligen Lehrer, Jina oder Tīrthankara genannt, deren vierundzwanzigster und letzter Mahāvīra war, hat der Jainismus seine Ausbildung zu einer Religion gefunden, die sich durch einfache Klarheit der Gedanken und durch ethische Reinheit auszeichnet und die bis heute in Indien lebendig geblieben ist. Mit noch radikalerer Konsequenz, aus stärkerer Fülle des Erlebens und Erleidens ging Mahāvīras Zeitgenosse, der Muni aus dem Śākya-Geschlecht, der Gautama Buddha, der von 543 bis 477 v. Chr. in Nordindien lebte und lehrte, den Weg der Erlösung. Fundament seiner Lehre sind die vier edlen Wahrheiten: Alles Leben ist Leiden; der Ursprung des Leidens ist die Begierde, die aus dem Wahn entspringt und den ewigen Kreislauf von Geburt, Alter und Tod begründet; die Aufhebung des Leidens liegt im Erlöschen der Begierde, das Nirvāna heißt, das „Zur-Ruhe-Kommen"; der Weg zu dieser Aufhebung ist der edle achtteilige Pfad: rechter Gesichtspunkt, rechtes Wollen, rechte Rede, rechtes Handeln, rechtes Leben, rechtes Streben, rechte Besinnung, rechte Versenkung. Dieser Lehre liegt die tiefere Überzeugung zugrunde, daß auch der Begriff des Selbst und der Seele nur ein Wahn ist, daß diese nur wie eine Flamme aus den Gegebenheiten des Kausalgesetzes entsteht, mit ihrer Aufhebung aber selbst zum Erlöschen kommt. Dies Ziel aber wird erreicht durch den Glauben an die Wahrheit der Lehre (Buddha, Gesetz und Gemeinde), durch ethische Selbstzucht und Abkehr, durch die Versenkung in die vier Stufen des Meditationsweges, der zur Aufhebung von Bewußtsein und Empfindung führt und durch die Frucht dieses Weges, die Weisheit, die letzte Ruhe bedeutet. Der Buddha, der Erleuchtete, hat diese seine Erkenntnis mit der Eindringlichkeit seiner milden und menschlichen Rede, mit der unwiderstehlichen Kraft seines Vorbilds ein halbes Jahrhundert gepredigt, überall

entstanden die Gemeinden der Mönche und Nonnen, die die Welt von sich warfen, um das Heil zu finden, und als der Meister mit achtzig Jahren zur letzten Erlösung einging, war eine Religion geboren, die über ein Jahrtausend lang in Indien kräftig blühte und bis heute das östliche Asien beherrscht. Es war eine Religion ohne Gott und Götter, ja ohne den Glauben an das Selbst und die Seele, aber von tiefster metaphysischer Erkenntnis und gewaltiger ethischer Kraft. Ihre Lehre wurde auf mehreren Konzilien festgesetzt und in heiligen Schriften gesammelt, ihre Gemeinde schuf sich in großen Kloster- und Laiengemeinschaften eine Organisation, ihr Kultus beschränkte sich zunächst auf die Verehrung der Reliquien des Meisters, der heiligen Stätten seines Lebens, auf Religionsgespräche, Predigt und asketische Übungen, ihre Wirkung war Heiligung, Güte gegen alle Wesen, Almosengeben und Almosenempfangen. Aber naturgemäß trat die Vergöttlichung des großen und heiligen Lehrers durch Legende und Verherrlichung allmählich mehr in den Vordergrund.

Man muß sich nicht wundern, wenn von diesen großen philosophischen und religiösen Gedankenwelten in den Anfängen der indischen Kunst, die wir kennen, nur wenig zu spüren ist. Die Lehre des Buddha ist so bilderfremd wie der Glaube der ersten Christen, und wie das Christentum hat auch der Buddhismus (wie der Jainismus) erst nach Jahrhunderten eine monumentale Verkörperung in Denkmälern gefunden, noch später erst hat er der indischen Kunst den Stempel seines Geistes aufgeprägt. Die ältesten Bauten und Bildwerke, die uns erhalten sind, stammen aus der Zeit der Maurya-Herrscher; unter ihnen und ganz besonders unter König Aśoka hat man zum erstenmal das vergängliche Holz durch den dauernden Stein ersetzt. Aber diese Steinmonumente zeigen durchaus die Formen der Holzbaukunst und der Holzbildnerei, die ihre Voraussetzung ist, und die damals schon eine reiche Entwicklung erfahren haben muß. Megasthenes berichtet von der rechteckigen Anlage der Stadt Pāṭaliputra, die mit einem starken Palisadenwall, mit 64 Toren und 570 Türmen umgürtet war, und von dem Palast Candraguptas, der an Pracht mit den Königshallen von Susa und Ekbatana wetteiferte. Er enthielt mannigfache Gebäude, Bäder, Teiche und offene Hallen, deren vergoldete Säulen mit goldenen Reben und silbernen Vögeln geschmückt waren. Aśoka ersetzte ihn durch einen steinernen Palast, der im fünften Jahrhundert n. Chr. noch erhalten war. Aus den ältesten Steindenkmälern und frühen Reliefdarstellungen lassen sich wenigstens die Elemente der alten Holzkunst noch rekonstruieren.

Wir finden den aus gewaltigen, wagrecht übereinander liegenden Stämmen und starken Pfosten gefügten Holzzaun, finden das mächtige, aus zwei Pfeilern und einem, zwei oder drei Querbalken gebildete Tor, das mit Schnitzerei mehr oder minder üppig geschmückt ist. Es gibt einfache Rundbauten, kuppelförmig überdacht, gibt Langhallen auf rechteckigem Grundriß, die tonnenförmig oder hufeisenförmig mit einem System von Rippen und Längsbalken überwölbt sind, und die außen wohl ein mächtiges Strohdach trugen. Sie öffnen sich auf der Schmalseite in gewaltigem offenen Halbkreis oder im Hufeisenbogen, dessen äußerer Umriß zum Kielbogen des heiligen Bodhi-Blattes sich zuspitzt. Diese Bogenöffnung bildet bei kleineren Bauten selber das Tor, bei größeren nimmt sie über dem Eingang den oberen Teil der Fassade ein, als Sonnenfenster zugleich die Lichtquelle für den Innenraum, ja sie wird als Portalmotiv selbst bei Rundbauten, vor allem aber auch an den Längsfronten der Obergeschosse und als Unterbrechung der Dachformen das beliebteste Motiv der frühen indischen Baukunst. Ebenso wird das Zaunmotiv als Sockel, Balustrade und

Füllung überall verwendet, neben ihm gelegentlich ein aufrecht oder schräg gestelltes durchbrochenes Gitter. Als drittes Hauptmotiv dient die Säule, wohl früh schon als Zeichen der Herrschaft oder göttlicher Bedeutung einzeln aufgerichtet, nun aber als Träger von Dach und Umgang gewöhnlich als achtseitiger Pfeiler mit gebauchter, krugähnlicher Basis und glockenförmigem, reich gebildetem Kapitell sehr mannigfaltig geschmückt. Dieses Glockenkapitell kehrt sehr ähnlich im Palast des Dareios zu Persepolis wieder, wahrscheinlich ist es aber nicht von den Indern aus Persien übernommen worden, sondern einheimischer oder gar uralter gemeinsamer Herkunft. Aller dieser Elemente bediente sich nun eine Holzbaukunst, die offenbar schon zu Aśokas Zeiten Tempelhallen, Versammlungsräume, Wandelhöfe, Wohnhäuser, Kioske und Türme der mannigfaltigsten Art in mehreren Stockwerken aufzurichten und mit einem reichen Schmuck von Säulengängen, Balustraden, Sonnenfenstern und Toren auszustatten gewohnt war. Ihr zur Seite tritt eine Holzschnitzerei, welche die Hauptteile der Gebäude mit figürlichen und ornamentalen Reliefs überzieht, trat gewiß auch die Malerei, ja die Kunst der Goldschmiede, traten Teppiche, Stoffe, Girlanden und Kränze, Flaggen und Schirme, die vollends das strenge Bauwerk in einen Prunkrahmen von festlicher und farbigster Lebendigkeit verwandelten.

Die ornamentalen Hauptmotive, die sich erhalten haben, sind die Rosette, Palmette und Lotosranke, Spirale und Svastika, die sämtlich nicht so sehr indischer Herkunft als ein gemeinsamer Besitz uralter vorderasiatischer Kultur zu sein scheinen. So deuten auch die Darstellungen von mehreren Tieren mit einem Kopf oder von Tieren mit mehreren Köpfen und insbesondere von geflügelten Löwen, Stieren und dämonisch-menschlichen Wesen auf altes Erbgut des ganzen vorderen Orients. Das spezifisch Indische, das sich in der Architektur schon ausprägt, scheint im Ornament noch wenig entwickelt. Aber dies alles tritt uns deutlich und greifbar erst entgegen, sobald wir zu den Monumenten der Steinbaukunst und der Steinbildnerei gelangen.

Wir dürfen hier die Zeit vom dritten vorchristlichen bis zum zweiten nachchristlichen Jahrhundert als die Periode einer in sich zusammenhängenden indischen Frühkunst für sich abtrennen. Ihr Charakteristikum ist das oft Unbeholfene, oft Gewaltige, oft Überladene, ja Überfeinerte, das man in den Frühzeiten großer und schöpferischer Kunstwelten häufig findet. Die politische Geschichte dieser Zeit ist verwickelt und kann nur in den Hauptzügen angedeutet werden. Nach Aśokas Tode nahm die Macht der Maurya-Könige ab, ihnen folgten um 185 die Śuṅga, seit 73 die Kānva, während gleichzeitig die Śakas oder Skythen im Pañjāb und in Mathurā die Macht errungen hatten. Mittelindien und besonders der Dekkhan wurde seit den Zeiten der Maurya bis ins dritte Jahrhundert von den Königen der dravidischen Āndhra beherrscht, die selbst brahmanische Hindus gewesen zu sein scheinen und durch die Stiftung buddhistischer Bauten und Denkmale den Glanz ihres mächtigen Reiches bezeugten. Im Norden hatte um Christi Geburt der chinesische Nomadenstamm

der Yue-chi Baktrien, dann Gandhāra, das heißt Afghanistan, und das obere Pañjāb erobert. Ihre Könige, die sich Kuṣāna nannten und deren größter Kaniṣka war (um 120—160 n. Chr.), erweiterten im ersten und zweiten Jahrhundert ihre Macht bis über Mathurā und einen Teil der Ganges-Ebene. Diese Völker oder zum mindesten ihre Herrscher nahmen indische Religionen an; wir finden bei ihnen den Kult des Viṣṇu und Śiva, der Jina und des Buddha nebeneinander. Diese Zeit politischer Umwälzungen ist auch eine Zeit großer religiöser Spannungen und Wandlungen, der Entwicklung brahmanischer Glaubenssysteme, der Entfaltung des Jainismus und einer grundsätzlichen Umbildung des alten Buddhismus unter dem Einfluß hinduistischer Strömungen und einer neuen philosophischen Bewegung.

In diesen Jahrhunderten von Aśoka bis Kaniṣka treten uns zum erstenmal die Typen der indischen Baukunst, vor allem in buddhistischen, gelegentlich auch in Jaina-Denkmälern deutlich entgegen, während sich andere Kulte offenbar noch mit Holzbauten begnügten. Der einfachste Typ ist die Denksäule, Stambha genannt, wie sie Aśoka als riesige Monolithen aus Sandstein oder Granit an mindestens sechsunddreißig Orten seines Reiches errichtet hat, zum Gedächtnis der dort geschehenen Ereignisse im Leben des Buddha und der Ausbreitung der Lehre, aber gleichzeitig auch der eigenen feierlichen Pilgerfahrt zu den heiligen Stätten (Abb. 143). Es sind schlanke, zylindrische Schäfte, mit dem Glockenkapitell abgeschlossen und darüber mit der ausdrucksvollen Gestalt eines Löwen oder anderer Tiere bekrönt. An die Stelle dieser einfachen Form von klassischer Schönheit und Eleganz tritt später eine reichere, die vom Achteck, dann vom quadratischen Durchmesser zum achtkantigen, sechzehn-, ja zweiunddreißigseitigen stufenweise sich verjüngt und auch von reicheren Kapitellbildungen beschlossen wird. Als Krönung dienen auch jetzt noch heilige Tiere, ja selbst göttliche Gestalten oder Symbole, je nach der Religion, deren Verherrlichung sie dienen.

Wie die Denksäule aus dem primitiven Holzmal, so ist der zweite und wichtigste Haupttypus buddhistischer Baukunst aus einer uralten Form des Grabmals entstanden. Es ist der Stūpa, der in dem halbkugelförmigen Erdhügel über dem Grabe in vielen Kulturen und zweifellos auch in Indien in Königs- und Priestergräbern vorgebildet war. Vielleicht geht diese Form selbst wieder auf die Rundform der Hütte zurück, wie die Prähistorie annimmt; jedenfalls sind in Südindien halbkugelige Felsenkammern mit einem Mittelpfeiler, andere mit einer Öffnung im Scheitel gefunden worden. Der Stūpa, wie wir ihn kennen, ist aber massiv, er ist nicht ein Grab, sondern ein Denkmal, das der Bewahrung und Verehrung heiliger Reliquien und ganz allgemein der Verherrlichung des Glaubens an geweihten Stätten dient. Er ist insbesondere zur Kultstätte und zum Sinnbild des Buddhismus geworden und hat in den Zeiten der Blüte dieses Glaubens in zahllosen Hügeln und Mälern den Sieg der Lehre und das Gedächtnis ihres Stifters verkündigt. Den einfachsten und monumentalsten Typus gibt der berühmte, wohlrestaurierte große Stūpa von Sāñcī, der zu Aśokas Zeit

errichtet, aber um das Jahr 100 v. Chr. wiederhergestellt oder neu überkleidet worden ist, übrigens nicht als vereinzeltes Mal, sondern als Glied einer reichen Tempel- und Klosteranlage (Abb. 151). Das mächtige quadergefügte Kugelsegment ruht auf einer etwas breiteren Terrasse, die durch eine Balustrade abgeschlossen war, und zu der eine doppelte Freitreppe emporführt. Die Terrasse selbst ist wieder von einem gewaltigen Steinzaun umschlossen, in dem nach den vier Himmelsrichtungen monumentale Tore den Zugang öffnen (Abb. 152 bis 155). Es entsteht so ein breiter innerer und ein schmaler erhöhter Umgang, die beide der prozessionsweisen Umwandlung und Verehrung des Heiligtums, der Pradakṣinā dienen. Die Reliquien selber sind in einem kubischen Aufsatz auf dem Scheitel der Kuppel geborgen, der wieder von einem mehrfachen steinernen Schirm, dem alten Zeichen der Herrschaft, überkrönt ist.

Ist der große Stūpa von Sāñcī verhältnismäßig flach und einfach, so gibt es andere Beispiele eines steiler und höher aufgebauten Typus, ja es scheint die historische Entwicklung geradezu im Sinne des immer steileren und komplizierteren Auftürmens vor sich zu gehen. Ebenso scheint die architektonische Form um diese Zeit noch schmucklos und nur die vier Tore mit Skulptur aufs reichste geziert. Aber schon der wenig ältere Steinzaun des Stūpa von Bhārhut (um 150 v. Chr.) ist in seinen Pfeilern, Medaillons und Deckbalken durchaus mit Reliefs überdeckt (Abb. 148, 150, Tafel I), auf vielen Reliefdarstellungen finden sich Stūpen, deren Körper selbst reichen plastischen Schmuck trägt, und von dem Stūpa von Amarāvatī, der in das Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr. gesetzt wird, sind große Teile der üppigsten plastischen Verkleidung mit Reliefplatten noch heute erhalten (Abb. 164—166). Die Entwicklung scheint also auch hier von der grandiosen Einfachheit der ersten monumentalen Form zu immer reicheren und reicher geschmückten Bildungen zu gehen.

Spürt man vor dem Stūpa von Sāñcī etwas von der Tiefe und Einfalt des frühen Buddhismus, so gilt dies in hohem Maß auch von den ältesten Beispielen eines dritten Bautypus, der uns zwar nicht in Freibauten, aber in den aus dem gewachsenen Stein gehauenen Hallen der Felsenklöster erhalten ist. Diese Denkmäler, aus dem altindischen Anachoretentum, das sich gern in die Klüfte und Spalten der Gebirge zurückzog, und aus seiner Erweiterung zu großen und begeisterten Mönchsgemeinden entstanden, sind uns nicht bloß Zeugnisse großartiger Baugesinnung und einer aufopfernden handwerklichen Arbeit von ungeheuersten Ausmaßen, sie sind auch die Monumente, in denen die alte Holzarchitektur, in Stein übertragen, fast allein und fast völlig noch erhalten ist. Hier lernen wir den Typus des Kultraumes kennen, den die asketischen Religionen der Ājīvikas, der Jaina und vor allem der Buddhismus geschaffen haben, und der vielleicht auf eine noch viel ältere und primitive Form der Versammlungshalle oder des Dorftempels zurückführt. Man nennt diese Räume C a i t y a oder Caitya-Hallen nach dem (auch Caitya genannten) Stūpa, der ihren kultischen Mittelpunkt bildet. Es gibt kleine, offenbar dem Einzeldienst der Mönche geweihte Caitya, wie die Lomas-Ṛṣi-Höhle (Abb. 157) und

die Sudāma-Höhle in den Barābar-Bergen (drittes Jahrhundert v. Chr.) oder die Rundhöhle in Guṇṭupalle, in denen hinter einem Vorraum ein kreisrunder und überwölbter Zentralraum liegt, um einen gedachten oder vorhandenen Stūpa sich zusammenschließend. Wichtiger aber ist die große, ursprünglich wohl einschiffige, dann dreischiffige Längshalle, deren gewaltiges, von schmalen Seitenschiffen begleitetes Mittelschiff, in hohem Tonnenbogen überwölbt und von zwei Reihen gedrängter Pfeiler getragen, in der halbrund geschlossenen Apsis endigt, vor der wie in der christlichen Basilika der Altar, ein strenger Stūpa das Heiligtum darstellt. Diese Räume, deren ältester um 175 v. Chr. datiert wird, atmen in der großartigen Einfachheit ihrer Tiefenbewegung, in dem strengen Rhythmus der gedrängten Pfeiler und vertikalen Gewölberippen und in der geheimnisvollen Dämmerung der Apsis über dem Heiligtum etwas von dem formelhaften und doch so tief eindringlichen Wiederholungsrhythmus der Upaniṣaden-Sprüche und der in den Pāli-Sūtras überlieferten Predigten des Buddha, die Form und Raum geworden sind in diesen der Umwandlung und Verehrung der Mönche und der Laiengemeinde geweihten mächtigen Felsenhallen.

Im einzelnen zeigen die Caitya von Bhājā (Abb. 158) und Beḍsā (beide um 175 v. Chr.), von Kondāñe (zweites Jahrhundert v. Chr.), Ajaṇṭā (Höhle 10, zweites bis erstes Jahrhundert v. Chr.), Nāsik und Mānmoda (erstes Jahrhundert v. Chr.) alle den gleichen Bautypus der schlichten, im Halbkreis hinter dem Stūpa umlaufenden, achteckigen Pfeiler, die nach innen etwas schräg gestellt und ohne Basis und Kapitell die überhöhte Tonne tragen. Ihnen entsprechen die teils aus Holz eingezogenen, teils in Stein nachgebildeten vertikalen Rippen der Wölbung. Erst in Kārlī (etwa um 80 v. Chr.) sind die Pfeiler durch achtseitige Säulen mit schwer gebauchten Basen und Glockenkapitellen ersetzt, die wiederum über der Einziehung den vorgetreppten Abakus und auf diesem die plastischen Gruppen mächtiger Elefanten und Reiter tragen (Tafel II). Aber auch hier ist der Eindruck des Raumes noch streng und gewaltig genug. Viel reicher als das Innere ist überall die Eingangsfront der Hallen gebildet, die in einzelnen Fällen (Beḍsā, Kārlī) noch durch eine Vorhalle abgetrennt ist. Hier entfaltet sich der struktive und dekorative Reichtum dieser Holzbaukunst in Steinzaunbalustraden, Säulenreihen, vorgekragten Veranden, Gebälken und Gitterfüllungen, vor allem aber in dem Hauptmotiv des hufeisenförmig überschatteten Tores und der riesigen Sonnenfenster, die sich gerne in den oberen Geschossen dekorativ und reihenweise wiederholen. Hier findet nun auch eine erst schlichte und feine, dann besonders in der Vorhalle von Kārlī gewaltig herausdrängende Reliefplastik ihre gegebene Stelle (Abb. 160).

Ohne Zweifel geben die erhaltenen Felsentempel die viel zahlreicheren, doch meist aus Holz errichteten struktiven Caitya dieser Zeit wieder. Die Grundrisse schlichter Steinbauten sind in Sāñcī ausgegraben worden. Aus wenig späterer Zeit (etwa viertes Jahrhundert) sind in Ter und in Chezārla aus Ziegeln

erbaute und tonnengewölbte einschiffige Caitya-Hallen erhalten geblieben, deren Kennzeichen im Äußeren das hinten als Halbkugel gerundete und vorn mit einer reliefgeschmückten hufeisenförmigen Giebelfront sich präsentierende Tonnendach ist.

Sind diese Caitya-Hallen die Kulträume insbesondere des frühen Buddhismus, so ist das Vihāra, auch Saṅghārāma genannt, die Wohnstätte der Mönchsgemeinde, das eigentliche Kloster, und beide gehören zusammen wie Kirche und Klausur. Die Grundform ist gewöhnlich ein offener, etwa quadratischer Hof mit rings gereihten Zellen der Mönche. Dieser scheint gewöhnlich von einem säulengetragenen Umgang (Abb. 186) umschlossen und ein Aufbau aus zwei und mehreren Stockwerken die Regel gewesen zu sein. Dem Eingang gegenüber befand sich häufig wieder ein Kultraum, der einen Stūpa mit Umgang einschloß. Erhalten sind solche meist eingeschossigen Vihāre wiederum in den Felsenklöstern; so ein buddhistisches Vihāra des dritten bis zweiten Jahrhunderts v. Chr. in Bhājā und eine Reihe von Jaina-Höhlen aus der Zeit von 165 bis 50 v. Chr. in den Bergen von Orissa. Sie öffnen sich meist mit Vorhallen gegen die Talfront der Felsen und diese sind vielfach mit Pfeilern oder Säulen und Reliefdarstellungen geschmückt. Statt des offenen Hofs bildet eine flachgedeckte weite Halle den Mittelraum, um den die Zellen und oft an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand auch einzelne Kulträume oder Nischen sich schließen. Die Ausgestaltung des Innern ist in der älteren Zeit gewöhnlich noch sehr einfach, der Gesamteindruck schwer und ernst.

In einem solchen Vihāra zu Bhājā befinden sich die, wo nicht ältesten so doch altertümlichsten Skulpturen Indiens. In starkem Relief sieht man in Nischen der Halle große stehende Kriegergestalten, an der Ostwand der Vorhalle zwei figurenreiche Darstellungen, die wohl mit Recht auf Sūrya und Indra gedeutet werden. Der Sonnengott fährt mit zwei Frauen auf einem Viergespann über den Rücken wüster mächtiger Dämonenweiber, der Sturmgott reitet riesenhaft auf seinem Elefanten über eine Landschaft, in der man heilige Bäume, einen Fürsten mit seinem Hof und andere Szenen in wirrem Gedränge erblickt (Abb. 147). Kein buddhistisches Thema, aber auch nichts vom Geist des Buddhismus — man wird an die urtümlich großartige Mythenbildung des Veda erinnert. Auch künstlerisch erscheinen diese Reliefs wie ein ungefüger drängender Anfang, voll fließenden Lebens und gewaltig in der stürmenden Bewegung des Elefanten, in der lässig-natürlichen Haltung der schlanken Hauptgestalten, barbarisch in ihrem Schmuck der Riesenturbane, Hals- und Armreifen, Girlanden und Banner und in der Unübersehbarkeit verworrener Nebenszenen, die den Felsen zerfurchen.

Dieses Anfängliche, zugleich Rohe und Gewaltige haben auch die frühesten Statuen, die aus dem dritten Jahrhundert v. Chr. zu stammen scheinen, so der aus dem Fels gehauene Elefant von Dhauli (257 datiert), ein Yakṣa (Gottheit niederen Ranges) aus Pārkham (Abb. 146, 2), eine Yakṣī aus Besnagar (Abb. 146, 1), eine Caurī-(Wedel-)Trägerin aus Dīdargañj. Diese Gestalten

stehen in breiter Formenfülle, doch mit unvergleichlicher Kraft auf der Erde, die Einzelheiten wie die archaischen Kleiderfalten, die Schmuckbänder, Reifen und Ringe, auch Körperformen, wie etwa die Knie unter dem dünnen Gewand, sind mit feinem Naturgefühl durchgebildet, entscheidend aber bleibt der Eindruck einer latenten, von innen herausdrängenden Energie, die nicht bloß psychisch den schweren Leibern Spannung und stolze Haltung gibt, sondern auch formal als eine gewaltige Fülle aufgespeicherter plastischer Kraft erscheint. Von einer ähnlichen einfachen Großartigkeit der Form und einem intensiv gesammelten Ausdruck sind einzelne in Sārnāth gefundene Statuenköpfe, während mehrere Terrakottaköpfe aus Mathurā und Pāṭaliputra wieder mehr malerische Weichheit, Natürlichkeit und Schmuckreichtum zeigen. Dies sind nur spärliche Reste einer gewiß großen und in manche Schulen differenzierten Produktion, die wieder von einer neuen Seite erscheint in den herrlichen Tierskulpturen, mit denen die Denksäulen des Aśoka gekrönt sind. Wie in allen Werken, die auf diesen großen König zurückgehen, ist hier mit äußerster Schärfe der Stein — meist Granit — geglättet und poliert, und die Formen sind so rund und exakt durchgearbeitet, daß man an Bronze denkt. Die Tiere selber: Löwen, Elefanten, Rosse, Zebustiere sind von unerhörter Klarheit und reichster Durchbildung der Form, von einer Naturfülle und Reife der Gestaltung, die man wohl klassisch heißen darf (Abb. 144, 145).

Diesen Werken gegenüber muß die Bildnerkunst, die sich in den Hoch- und Flachreliefs der Steinzäune von Bhārhut, von Batanmārā und Bodhgayā entfaltet, eher ein wenig provinzial erscheinen. Bhārhut bietet das reichste Material, das in den Anfang oder spätestens die Mitte des zweiten Jahrhunderts datiert wird. Die auf Dämonen stehenden halbrunden Statuen der Yakṣas, Yakṣīs und Halbgöttinnen, die vor den ornamentierten Zaunpfeilern hervortreten, sind zwar mannigfach in Haltung und Empfindung und in den Motiven etwa von Frauen und Bäumen interessant genug, aber sie sind doch etwas befangen im Ausdruck und mit eckig gespreizten Gliedern ein wenig ungeschickt in die Fläche gepreßt (Abb. 148). Noch deutlicher wird es in den kleineren Reliefs, daß es offenbar Holz- oder Elfenbeinschnitzer waren, deren Technik und Stil sich hier auswirkt. In naiver Erzählungsweise, doch mit der besonneneren Klarheit einer Kompositionsweise, die jede gegebene Fläche präzise mit Darstellung füllt, sind hier zahlreiche Szenen kultischer Anbetung, doch auch manche Bilder aus der Buddha-Legende der Jātakas illustriert, und so unbeholfen die Figuren im einzelnen sind, so deutlich ist die Reliefgestaltung im ganzen, so anschaulich die Genauigkeit besonders der Architekturdarstellung, die Lebendigkeit der Tiere und Bäume, die in alle Szenen verflochten sind. Manche Medaillonreliefs zeigen sehr originelle Bildkompositionen, einzelne auch eine plastisch gereiftere und edle Durchbildung (Abb. 150, Tafel I).

Der Weg von hier zu den berühmten, mit Skulptur überdeckten vier Toraṇas von Sāñcī ist nicht mehr weit (Abb. 152—155). Sie sind gegen Ende des zweiten und zu Anfang des ersten Jahrhunderts entstanden. Man bemerkt deutlich eine

Entwicklung von primitiverer zu reiferer Formung, aber die Übertragung aus der Holzschnitzerei bleibt bis zum Ende deutlich. Die viereckigen Pfeilerschäfte sind mit Reliefdarstellungen bedeckt, ebenso die Flächen der drei in Spiralscheiben auslaufenden geschwungenen Querbalken und die Zwischenglieder der Pfeileroberteile. Als Kapitell und Krönung des Unterteils dient die diagonal gestellte Vierergruppe der Reitelefanten, ebenso sind oben die Gelenke, das heißt die Verkröpfungsstellen von Pfeiler und Querbalken, mit Reitstieren, Flügellöwen und Flügelzebus geschmückt. Die offenen Zwischenräume sind gefüllt mit Elefanten, Reitern und Löwen, während die Symbole des Triratna (für die Dreiheit von Buddha, Lehre und Gemeinde) und des Dharmacakra (Rad der Lehre) das Ganze krönen. Außerdem aber ist noch das berühmte Motiv der in den überhängenden Baum geschmiegten Frau, sei sie Baumgöttin oder Yakṣī, sowohl zwischen den Endungen der Querbalken, wie auch in besonders üppigen und prächtigen Gestalten als Überleitung unter dem ersten Querbalken angebracht (Abb. 155). Die Reliefs gehen nicht weit über Bhārhut hinaus, doch sind sie rundlicher modelliert und tiefer unterschnitten, auch ist in der Komposition kleiner und großer Darstellungen auf die Gesamtkomposition des Tores feinfühlige Rücksicht genommen. Auch das dekorative und pflanzliche Element ist saftiger und flüssiger. Von prachtvoller Kraft und Naturfülle aber ist die Rundskulptur; Elefanten, Bäume und Frauen sind so weich bewegt und frisch-lebendig, als flösse ein Strom des Daseins spürbar durch alle ihre Glieder.

Man hat nicht den Eindruck, als trüge diese Kunst einen wesenhaft buddhistischen Charakter; die Künstler jedenfalls scheinen von der Erkenntnis der großen Erleuchtung noch kaum berührt. Wohl werden die heiligen Symbole der Lehre verehrt, in den Szenen aus dem Leben des Buddha wird der Erleuchtete selber nur durch die Gestalt dieser Sinnbilder dargestellt, aber die dargestellten Vorgänge sind ganz sachlich, ganz weltlich und ohne eine tiefere Ergriffenheit geschildert. Viel mächtiger lebt in den Tieren, Reitern und Frauen die Freude am Natürlichen und Heroischen, an stolzen Leibern und blühender Gestalt. Wenn von einem religiösen Sinn hier die Rede sein darf, so ist es der Sinn für die Heldengötter des Veda, für die Göttinnen der Liebe und Fruchtbarkeit, für heilige Bäume und heilige Tiere, prunkvolle Aufzüge und fromme Opferfeiern. Der heidnische Geist dieser Skulpturen lebt fort, zum mindesten bis ins zweite Jahrhundert n. Chr. Er äußert sich in den stolzen Gestalten fürstlicher Stifter und ihrer Frauen, wie sie an den Wänden der Caitya-Vorhallen von Kārlī (erstes Jahrhundert v. Chr.) und Kaṇheri (zweites Jahrhundert n. Chr.) die prachtvolle Gelassenheit ihrer nackten, nur mit Schmuck und Lendentuch bekleideten Leiber vor Augen stellen (Abb. 161). Er lebt in dem kraftstrotzenden Sitzen und Stehen jener Standbilder der Kuṣāna-Könige, die, verstümmelt zwar, in Mathurā gefunden wurden, und in all den vielen Resten von Skulpturen dieser Jahrhunderte aus dem Ganges- und Jumna-Tal, die bisher zutage gekommen sind. Als ein Zentrum dieser Kunst erscheint Mathurā an der oberen Jumna,

als ihre Blütezeit die Regierung des Kaniṣka im zweiten nachchristlichen Jahrhundert. Hier finden wir wieder ritterliche Stifter, Göttinnen des Überflusses, himmlische Frauen (Abb. 149), mit Kindern spielend, den vor dem Lingam aufgereckten Śiva, aber wir finden jetzt zum erstenmal auch in Hochreliefs und Rundfiguren die Gestalt des Erlösers selbst als Jina, als Bodhisattva und Buddha.

In Mathurā und Sārnāth, das vielleicht ein zweiter Mittelpunkt dieser Kunst gewesen ist, erscheinen im zweiten Jahrhundert n. Chr. zwei Typen des Buddha. Der eine ist die strenge stehende Gestalt eines Mannes, der mit der Linken an der Hüfte das über die linke Schulter fallende Obergewand emporrafft, während die flach ausgespannte Rechte vor der rechten Schulter in jener Gebärde erhoben ist, die (als Abhaya-mudrā) das „Fürchtet euch nicht!" bedeutet (Abb. 162, 178, 179). Der andere Typus ist der des Erlösers, der in der Yogī-Stellung mit untergeschlagenen Beinen und aufgerichtetem Oberkörper dasitzt, die Linke breit und stolz auf das Knie gestemmt, die Rechte wiederum in der Abhaya-mudrā erhoben, oder aber — wie etwa in der dem Buddhatypus durchaus parallelen Gestalt des Pārśvanātha-Jina unter dem Schirm der siebenköpfigen Schlange — beide Hände im Schoß flach ineinandergelegt, in der Dhyāni-mudrā der tiefen Versenkung (Abb. 170). Bei den Buddha-Gestalten — die Jinas (Abb. 163) sind nackt — umschließt das über den Hüften gegürtete Untergewand und das weite Obergewand eng anliegend und beinahe durchsichtig den Körper, seine Falten sind mit einer zarten parallelen Riefelung angedeutet. Der Körper selber aber, fleischig und kraftvoll, mit schmaler Hüfte und breiter Brust, erscheint gewaltig aufgerichtet und fest gestrafft; das mächtige Haupt, noch ohne übernatürliche Abzeichen, ist mit leise lächelndem Mund und energisch gespanntem Blick stolz erhoben. Den stehenden Buddha begleitet gerne der zwischen seinen Füßen aufgerichtete kleine Löwe, der sitzende ist meist von zwei hinter ihm in erhabenem Relief flankierenden stehenden Bodhisattvas — im Hüftentuch und reichem Schmuck — begleitet, über seinem runden Nimbus sieht man im Knielauf huldigende Götter herbeifliegen. So sind diese beiden Buddha-Darstellungen in ihrer heroischen Auffassung wie in ihrer formalen Gestaltung offenbar aus den Voraussetzungen der älteren rein indischen Kunst entstanden, der stehende aus dem Typus der Yakṣa und Stifter, der sitzende, vielleicht als eine neue Schöpfung, aus dem lebenden Urbild jener altgeheiligten Körperhaltung des Yogī im Zustand der Abkehr und der Versenkung. Beide Typen aber sind die Grundlage geworden zu einer der erhabensten und folgenreichsten Verkörperungen des Lehrers und Erlösers, Verkörperungen geistiger Wahrheit und innersten Erlebens, welche die Weltgeschichte der Kunst gesehen hat.

Man hat die Erfindung und Ausbildung dieser Buddhagestalt nicht der eigentlichen indischen Kunst, sondern dem Grenzland Gandhāra zuschreiben wollen, das von dem nördlichen Pañjāb bis tief in das heutige Afghanistan sich erstreckt, und hat sie auf den Einfluß der griechisch-römischen Kunst zurückgeführt. Sicher ist zur Zeit der Kuṣāna-Könige, die in Gandhāra residierten, dieses Gebiet eine Hauptstätte buddhistischer Gelehrsamkeit und Frömmigkeit gewesen.

Hier blühten neben der berühmten Lehranstalt von Takṣaśīla zahlreiche Klöster und Kultstätten, die in reicher Fülle mit bildnerischer Darstellung ausgestattet wurden. Ebenso sicher sind hier griechisch geschulte Steinmetzen und Bildhauer tätig gewesen, die antike Bauformen (Pilaster, Kapitelle, Friese und Ornamente) und die Stilelemente hellenistischer Plastik mitgebracht haben. Es entstand hier eine griechisch-indische Mischkunst, bei der die Darstellung des Buddha sowohl in Einzelfiguren wie in erzählenden Reliefs aus seinem Leben und aus den Jātaka-Geschichten in den Mittelpunkt trat. Hier verbinden sich indische und griechische Bauformen, die Gestalten von indischen Göttern, Yakṣas, Fürsten, Frauen und Tieren mit antiken Genien, Eroten und Girlanden zu lebendigen Szenen, die in ihrem Reliefstil, in den Motiven des Stehens und Gehens wie in der Gewandbehandlung das Vorbild der spätantiken Plastik der Mittelmeerländer deutlich erkennen lassen. Und es entsteht eine Gestaltung des stehenden und des sitzenden Buddha, die in ihrer schmiegsamen Haltung und reich einhüllenden, fließenden Gewandung auf die griechischen Rhetorenstatuen, in ihrem vergeistigten Gesichtstypus auf die klassischen Züge des Apollo zurückweist. Die Datierung dieser Plastik ist aber eine sehr umstrittene Frage. Wahrscheinlich ist sie im ersten Jahrhundert n. Chr. entstanden, erlebt ihre Blüte zur Zeit des Kaniṣka und lebt bis ins dritte und vierte Jahrhundert, mehr und mehr indisiert, weiter. Sie wäre demnach etwa gleichzeitig mit der Plastik von Mathurā und Sārnāth, auf die sie noch in keiner Weise eingewirkt hat, das heißt, ihr Buddha-Typus ist in Gandhāra entweder selbständig entstanden — was aber unwahrscheinlich ist — oder lediglich im Sinn der hellenistischen Kunst umgewandelt worden. Das Vorbild der technisch in Einzelheiten überlegenen graeco-indischen Gandhāra-Kunst mag im übrigen Indien eine Zeitlang auf die buddhistische Plastik eingewirkt haben, gewisse Motive des Gewandstils sowie des Buddhatypus mit Ūrṇā, Uṣṇīṣa und Nimbus werden übernommen, sie hat aber die indische Kunst in ihren Wesenszügen weder berührt noch verwandelt (Abb. 167, 168, Tafel III).

Das beste Zeugnis dafür ist die Plastik des großen Stūpa von Amarāvatī, am Ausgang des zweiten Jahrhunderts. Sie vertritt als einziges und bedeutendstes Werk die Kunst des Āndhra-Reiches an der Ostseite des mittleren Indien. Hier finden wir stehende Buddha-Statuen, deren Körper noch die Fülle und Aufgerecktheit von Mathurā zeigt, deren schwer fallendes Obergewand ihn aber fast völlig verhüllt. Die Modellierung des Gewandes zeigt aber nichts von dem malerischen Faltenfluß von Gandhāra, sie erfolgt in einer fast primitiven Stilbildung durch lange parallel hängende Rinnen und Züge. Denselben, nur wenig schlankeren Typ der Gestalt und dieselbe Gewandbildung haben die Buddha-Statuen am Stūpa von Anurādhapura auf Ceylon, die um 200 n. Chr. angesetzt werden (Abb. 169,1), ja man findet sie noch bei einem köstlichen Bronzebuddha aus Dong-duong im hinterindischen Campā, der vielleicht im dritten Jahrhundert in Ceylon entstanden ist. Der hellenistisch beeinflußte Typ von Gandhāra ist, selbst wenn er auf die Entstehung des Urbilds irgendwie eingewirkt hat, schon

völlig umgebildet und ins Indische rückgebildet. Dies gilt auch für die stehenden Bodhisattvas von Anurādhapura (Abb. 169,2), die schlank und aufrecht, mit durchsichtigem Untergewand, mit reichen Schmuckbändern und Diademen auf den alten Yakṣa- und Fürstentyp zurückgehen, während sich die Gesichter immer mehr einer milderen und zarteren Vergeistigung nähern.

Besonders wichtig und über alle Beschreibung herrlich aber sind die Reliefplatten, mit denen der Stūpa von Amarāvatī bekleidet war (Abb. 164—166). Wie in Bhārhut und Sāñcī ist zwar auch hier noch auf den Hauptstücken die Verehrung des Stūpa das bevorzugte Thema, aber in den Friesen und Nebenszenen erscheint nun überall statt der Symbole der lebende Buddha als die Zentralfigur, sei es, daß die Hauptszenen aus dem Leben des Erlösers, z. B. die Versuchung durch Māra — oder die Legenden der Jātaka dargestellt sind. Man kann auch hier, wenn man will, in der Haltung und Gewandbildung der stehenden Gestalt eine Reminiszenz an Gandhāra vermuten, gewiß aber sind die Tausende von belebten Figuren, die diese Reliefs erfüllen, rein indischen Geistes und indischer Herkunft. In diesen auf das zierlichste mit einer unendlichen Gestaltenwelt übersponnenen Platten entfaltet sich nicht bloß ein Schmuckreichtum, sondern eine gestaltende Phantasie, die in ihrer Darstellungsfreude keine Grenzen kennt. Hier ist eine Lebendigkeit der bewegtesten Stellungen und Motive, ein Wimmeln von Schreiten und Neigen, Beten und Darbringen, Tanzen und Fliegen, ein Reichtum und eine Natürlichkeit der ganz aus der Fülle des Lebens greifenden, immer neuen erzählenden Komposition wie der Einzelgestalt, die schlechthin unerschöpflich scheint und bis dahin uns noch nirgends begegnet ist. Diese Reliefs von Amarāvatī zeigen die indische Kunst der Frühzeit in ihrer vollsten und reifsten Entfaltung. Ihre Kennzeichen sind eine Gestaltungsweise, die alle Fläche mit Figuren wimmelnd erfüllt, eine Darstellung der bewegten Gestalt von reichster Lebendigkeit und feinster Beobachtung, die größte Natürlichkeit weltlicher Erzählung und Erfindung, eine Rhythmik der Fügung und ornamentale Bewegung ohnegleichen, endlich eine malerisch feine und äußerst zarte Durchbildung des Reliefs. Wir finden hier fast alle Elemente, ja fast alle Motive der späteren indischen Darstellung schon reif und rein ausgebildet. Schöpferisch ist offenbar eine unendliche Sinnlichkeit, die in tausend bewegten Menschenbildern blühend und frei sich äußert. Und eben diese Überfülle, dieses Nicht-enden-können, Nicht-enden-wollen ist indisch. Erhabenheit und Versenkung des Heiligen, Frömmigkeit und Hingebung des Menschen sind feiner dargestellt als bisher, aber noch immer ist dies eine weltliche und weltfreudige Kunst.

In den Jahrhunderten um Christi Geburt hatte sich eine tiefgreifende Wandlung im indischen Geistesleben vollzogen. Wie einst aus dem mythischen Denken das philosophische erwachsen und in der Schöpfung der großen götterlosen Erlösungsreligionen bis tief in das Leben der Menschen eingedrungen war, so verschärfte sich nun, nachdem das erste schöpferische Alter des Geistes vorüber war, der Drang der Erkenntnis zu immer genauerer Systematik der

Forschung und Formulierung. Um diese Zeit lebte Pāṇini, der große Begründer der grammatischen Wissenschaft, und jetzt wurden auch in den verschiedensten religiösen und philosophischen Schulen die Probleme der Logik und Erkenntnistheorie mit dem äußersten Scharfsinn und bis zur letzten Feinheit durchgebildet. Wie die Formen der sprachlichen Gestaltung, so sind auch die Möglichkeiten der indischen Spekulation jetzt für alle Zeiten festgelegt und vorgebildet worden. Das geistige Ringen, das hier sich äußert, hat auch in den Religionen und insbesondere im Buddhismus zu mancherlei Spaltungen und Neubildungen geführt. War der Buddha ursprünglich nur der große, mit zauberischer und göttlicher Kraft der Erkenntnis ausgestattete Lehrer gewesen, so wurde er, ähnlich wie die Jina, in den Jahrhunderten nach seinem Tode immer mehr zu einer metaphysischen und absoluten Realität als Erlöser der Menschen gesteigert, und wie das Volk die Verehrung seiner geheiligten Stätten, Male und Zeichen brauchte, so wurde den Weisen die Gestalt des Buddha zum Schlüssel und Kern einer Weltordnung, deren wiederkehrenden Zeiträumen er immer aufs neue als Erlöser kam. So entstand jetzt im nordwestlichen Indien die Richtung des Mahāyāna, des „großen Fahrzeugs" zur Rettung aus dem Ozean des Samsāra, die aus dem historischen Buddha den göttlichen Buddha, ja schließlich den Urbuddha als den Mittelpunkt einer transzendentalen Erkenntniswelt abstrahierte. Zugleich verwandelte sich das menschliche Ziel des religiösen Strebens aus der Gestalt des Arhat, das heißt des Heiligen, der durch Erkenntnis und Abkehr dem Nichtsein sich nähert, in die des Bodhisattva, der die Anwartschaft auf das Buddhatum errungen hat, aber nicht mit einer persönlichen Erlösung sich begnügt, sondern durch Lehre, Beispiel und Zaubermacht sie allen Wesen zu bringen bereit ist. So entstanden die gedachten Gestalten der absolut existenten Buddhas und der sie geleitenden heilbringenden Bodhisattvas, und die metaphysische Spekulation der Inder schuf erst kleinere, dann größere und schließlich ins Unendliche sich weitende Systeme von Buddhawesen und Buddhawelten, so wie die kosmologische Konstruktion in immer tiefere Weltalter und Welträume hinausgriff. Für das Volk aber traten die so gebildeten Buddhas und Bodhisattvas mit bestimmten Funktionen und Attributen an die Stelle der alten Götter. Und diese Wandlung zum System einer Kirche blieb nicht auf das Mahāyāna mit der Mannigfaltigkeit seiner dogmatischen und philosophischen Lehrgebäude beschränkt, sondern auch die Anhänger der einfacheren, älteren Lehre, die von jenen als Hīnayāna oder das kleine Fahrzeug bezeichnet wurde, nahmen teil an der Vergöttlichung des Buddhabegriffs, wie sich denn beide Richtungen in Indien zwar gedanklich geschieden und auseinandergesetzt, aber nie einander ausschließend sich bekämpft und verunglimpft haben. In dieser Wandlung der Religion vom Hīnayāna zum Mahāyāna aber muß auch die leibhafte Darstellung des Buddha und der zu ihm gehörigen Wesen in der indischen Kunst, die ihn früher nur durch Symbole bezeichnete, entstanden sein. Es ist wohl kein Zufall, daß auch sie im nordwestlichen Indien ihre ältesten Spuren hinterlassen hat.

Mit diesem Buddhabild, das in der Malerei und in der Plastik nun durchgebildet wurde, hat Indien eines der wenigen ganz großen Sinnbilder religiösen Glaubens in der gesamten Weltkunst geschaffen. Entstanden ist dieser Buddhatypus einmal aus der altindischen Vorstellung des Cakravartin, des Weltherrschers, dessen innere Vollkommenheit in der Vereinigung aller glückbringenden Körpermaße, Formen und Abzeichen leibhaft sichtbar wird, sodann aus der wirklichen Erscheinung des buddhistischen Mönchs und des Büßers. Der Mönch trug das Untergewand und über ihm das weite, doch die rechte Schulter und Brust zumeist freilassende Obergewand. So erscheint der stehende Buddha als die majestätische Gestalt des stolz aufgerichteten Lehrers, der mit der gesenkten Linken den Mantel hält, mit der erhobenen Rechten aber den Frieden: Seid ohne Furcht! verkündet. So erscheint der Sitzende auf dem sinnbildlichen Thron in der geheiligten Körperhaltung des indischen Asketen, des Yogī in der Versenkung innerer Anschauung, streng frontal auf den eingeschlagenen Beinen ruhend, mit der breiten gewölbten Brust, die Hände in bestimmten, hergebrachten Gebärden bewegt oder ruhend, und das edle, ausgeglichene Haupt mit gesenkten, halbgeschlossenen Lidern und leise lächelndem Mund. Wir brauchen hier nicht die einzelnen Handhaltungen oder Mudrās aufzuzählen, die alle ihre symbolische Bedeutung haben und mit der Zeit immer vielfältiger ausgebildet wurden, auch nicht die einzelnen Abzeichen des Buddha: die Stirnmarke (ūrṇā), die Schädelerhöhung (uṣṇīṣa), die kurz geringelten Locken, die vom Tragen des Schmucks verlängerten Ohren usw., die alle in Legende und Sinnbild ihre Erklärung haben. Das Wesen dieses Buddhabildes ist die Gestaltwerdung einer Idee in einem menschlichen Bilde: die vollkommene Verklärung dessen, der durch Erkenntnis und Willen die Welt überwunden hat und allen Wesen den Frieden gibt, indem er auch ihnen den Weg zur Erlösung zeigt. Diese Buddhagestalt als das große Symbol der buddhistischen Lehre ist in der Zeit um Christi Geburt in Nordindien geschaffen worden; sie zu immer reinerer formaler Vollendung, zu immer tieferer Vergeistigung durchzubilden, war die Aufgabe, welche die nachfolgenden Jahrhunderte zu erfüllen hatten. Und selbstverständlich entfaltete sich zu gleicher Zeit eine kirchliche Dogmatik und eine reiche Ikonographie der göttlichen Bilderwelt, indem einmal die entscheidenden Brennpunkte im Leben des historischen Buddha, dann aber die Gestalten und Wesenheiten der verschiedenartigen transzendenten Buddhas in den Buddha-Bildern angedeutet wurden, während zugleich der Hauptgestalt ein reiches Gefolge von begleitenden Buddhas, Bodhisattvas und Mönchen, von verehrenden Göttern, Götterkönigen der Weltgegenden, Genien aller Art, Dämonen, Menschen und Tieren zur Seite gestellt wurde. So entstehen die Dreier-, Fünfer-, Siebener- und immer größeren Gruppen, die in der späteren Ikonographie eine so große Rolle spielen. Die Mönche erscheinen hier in ihrer schmucklosen Gewandung, still und ernst, die Bodhisattvas und die Götter wie die Fürstenbilder und Yakṣas der alten Zeit als schöne Jünglinge, deren Leiber nur mit Schleiertüchern, Kränzen und dem reichsten Schmuck von

Gold und Juwelen bekleidet sind, während die Dämonen in kräftigen, muskulösen Gestalten, mit wilderem Gesichtsausdruck und in heftigerer Bewegung, weibliche Genien, Erdgeister, Schlangengeister und Tiere, ein jedes in seiner Weise dargestellt werden. Der Bodhisattva als selbständige Kultfigur erscheint wie ein vermenschlichter und abgemilderter Buddha, indem er mit dem reichen, ja überreichen Schmuck der Könige auch die lässigere Haltung, oft aber auch eine unendlich zarte und beseelte Milde des Ausdrucks und bestimmte Abzeichen, wie den Yakwedel, die Blütenranke und dergleichen erhält. Dies alles aber ist zunächst noch nicht als System und Schema vorgebildet, sondern entwickelt sich allmählich in freiem und mannigfaltigem Wachstum aus lebendiger Schöpfung durch lange Auslese und Weiterbildung zu bleibenden und geheiligten Typen; und in derselben Zeit entfaltet sich auch die nichtbuddhistische Kunst zu einer großartig üppigen Blüte.

DIE KLASSISCHE KUNST

Es sind die Jahrhunderte des Gupta-Reiches, die der indischen Kunst die erste Blüte einer reifen und klassischen Durchbildung geschenkt haben. Um das Jahr 320 in Pāṭaliputra begründet, dehnte es sich unter seinem zweiten Herrscher Samudragupta (um 326—375) über das ganze nördliche Indien und rührte auf einem großen Eroberungszuge bis tief in den Süden. Um 480 von den weißen Hunnen zersprengt, ward es doch 528 noch einmal erneuert und blühte bis gegen das Ende des sechsten Jahrhunderts, ja in Magadha bis in den Anfang des achten Jahrhunderts fort. Für den Anfang des fünften Jahrhunderts läßt der Reisebericht des chinesischen Pilgers Fa-hsien auf einen glücklichen und blühenden Zustand des weiten Reiches schließen. Von Candragupta II. (um 375—413) und seinen Nachfolgern wissen wir, daß an ihrem Hof in Ayodhyā nicht bloß Poesie, Musik und Schauspiel aufs eifrigste gepflegt wurden, sondern daß die Herrscher selber unter den Dichtern und Sängern sich auszeichneten. In diese Zeit fällt die Hochblüte der literarischen Erneuerung der alten Sanskritsprache, die unter den Mauryakönigen den lebendigen Volkssprachen des Pāli und Prākrit gewichen war, im Zusammenhang mit den oben berührten geistigen Wandlungen aber wiederum als die heilige Sprache aller höheren Bildung in Aufnahme gelangte. Jetzt, unter den Gupta-Königen, entstand die klassische Kunstdichtung der Inder, die im lyrischen Kurzgedicht, im Epos, im Drama und im Roman eine künstliche, aber zunächst auch höchst künstlerische Form der Komposition und der in unendlichen Bildern schwelgenden Sprache geschaffen hat. Wahrscheinlich unter Candragupta II. lebte und schuf Kālidāsa, ihr größter Meister, und in den nächsten Zeiten die meisten der klassischen Dichter, deren Werke für alle Zukunft Vorbilder waren und bis heute erhalten sind. Neben der Poesie fanden auch die Wissenschaften eifrige Pflege, und wenn mit den Systemen der brahmanischen Philosophie auch die brahmanischen Kulte, insbesondere des Viṣṇu und Śiva neben den Religionen des Buddha und der Jina immer fortgelebt und ihren Anhang im Volke behalten hatten, so scheinen sie nun allmählich an innerer Kraft und geistiger Bedeutung zu wachsen. Immerhin entfaltet während der Gupta-Zeit der Buddhismus noch immer ein reges Leben, vor allem innerhalb des Mahāyāna, das sich durchweg des Sanskrit bedient, im Unterschiede zu früher, da Pāli und Prākrit die heiligen Sprachen des Glaubens gewesen waren. Im Jahre 470 wurden, ein Zentrum buddhistischer Gelehrsamkeit, die Klöster zu Nālandā begründet. Sie blühten noch in der ersten Hälfte des siebenten Jahrhunderts, als Hsüan Ts'ang Indien besuchte und der bedeutende Harṣavardhana (606—647) den größten Teil des

einstigen Gupta-Reiches beherrschte; und dieser Fürst, dessen Vorfahren und der selbst in seiner Jugend den Śiva und den Sonnengott verehrt hatten, ward im Alter ein gläubiger Buddhist und Stifter vieler Tempel und Klöster — auch er übrigens ein Dichter ebensosehr wie ein Eroberer und Staatsmann.

Für die bildende Kunst Indiens brachte die Herrschaft der Gupta-Könige eine Zeit klassischer Blüte. Wir können auch jetzt noch die Entwicklung der Baukunst nur an wenigen und verstreuten Beispielen mehr erraten als verfolgen; denn noch immer scheint der Holzbau und nicht der monumentale Steinbau überwogen zu haben, und so sind die meisten Schöpfungen unwiederbringlich verloren. Die Form des Stūpa hat sich jetzt erhöht und ist steiler geworden, wie der Dhāmekh-Stūpa in Sārnāth (sechstes Jahrhundert) beweist, der über einem fein gegliederten zylindrischen Unterbau sich erhebt (Abb. 173). Auch die Stūpen in den Felsencaitya zu Ajaṇṭā (fünftes bis siebentes Jahrhundert) zeigen einen hohen Unterbau, der mit Reliefreihen, Pilastern und Buddhabildern geschmückt ist, während das Halbrund sich als gedrückte Dreiviertelkugel domartig darüberwölbt (Abb. 175). Das Felsenvihāra verändert seinen Charakter nicht (Abb. 186), und auch die Grundformen des Kultraums in den Caitya von Ajaṇṭā und Elūrā (Viśvakarmā-Caitya um 600) sind dieselben geblieben. Die architektonische und dekorative Durchbildung dieser Felstempel zeigt aber im Äußeren wie im Innern jetzt eine ungeahnte Bereicherung und Verfeinerung. Die Fassade wird einheitlich und klar, aber in wechselnden Graden des plastischen Reliefs aufs kompliziertestе durchgegliedert (Tafel IV), und wie das Außen ist der Innenraum auf das reichste geschmückt und durchformt. Pfeiler und Säulen werden vertikal mit verschieden starker Riefelung und horizontal mit Zierbändern, Zwischengliedern und vielerlei Schmuck durchsetzt, Kapitell und Tragwerk zersetzen sich fast in dekorative und figürliche Plastik, ebenso werden die Oberwände zwischen Pfeilern und Wölbung in schmuckhaft gegliederte Reliefflächen aufgelöst. Unerhört ist der Reichtum der Zierformen, in denen eine unerschöpfliche plastische Phantasie — am schönsten im zartesten Relief überspinnender Rankenspiele — sich auslebt, ohne doch die tektonische Funktion der Bauglieder und die Harmonie des Ganzen schon außer acht zu lassen. Dazu tritt eine figürliche Plastik, die das Bild der göttlichen Wesen, in Ajaṇṭā der Buddhas, besonders in den Vorhallen in den verschiedensten Maßen fast ins Unendliche mannigfach wiederholt. Der Gesamteindruck ist der einer heiteren Harmonie und Lebensfülle, die sich in Gestaltung und Zierat gar nicht genug tun kann, und die durch ein hohes Ideal von Schönheit und geistigem Adel geleitet wird.

Daß die Form des Caitya auch im freistehenden Tempel verbreitet war und daß sie auch den brahmanischen Göttern diente, beweisen für diese Zeit mehrere Steinbauten, so besonders ein Durgā-Tempel in Aihoḷe (Dekkhan, sechstes Jahrhundert), der außen mit einem gedeckten, von Pfeilern getragenen Umgang versehen ist. Daneben gibt es rechteckige Tempel, in denen das Kultbild an der Rückwand, oft in einer Nische, stand, und die mit einer offenen Vorhalle

bereichert sind. Es sind meist schwere, fast etwas plumpe Bauten aus großen Quadern mit flachen oder wenig geneigten Dachplatten und spärlichem Reliefschmuck. Künstlerisch bedeutender sind einzelne Bauten auf der Trümmerstätte von Sāñcī, so eine quadratische Cella mit einer sehr eleganten Pfeilervorhalle, einfach, aber in den Verhältnissen von hoher Schönheit. Alle diese Bauten mit ihrem horizontalen Abschluß, ihren schlichten Quadermauern und einfachen Trägern, ihren oft wahrhaft edlen Verhältnissen von Wagerechten und Senkrechten atmen eine feste Ruhe von durchaus statischem Charakter. Aber wie in den Vorhallen eine spätere Entwicklung schon angedeutet ist, so tragen einzelne der Tempel von Aihoḷe über dem Sanktuarium schon kleine steinerne Stockwerktürme, bei denen es noch nicht ganz entschieden scheint, ob sie gleichzeitige oder etwas spätere Zutaten sind. Daß es solche Turmbauten, die Geschoß über Geschoß pyramidenförmig emporgeschichtet waren, bereits früher gegeben hat, wissen wir schon aus der vorangehenden Kuṣāna-Zeit, wo Kaniṣka den berühmten Stūpa von Peshāwar über einem fünfstufigen Sockel in dreizehn Stockwerken aus Holz zu einer Höhe von fast 195 Metern aufgetürmt hatte. Ein ähnlicher Bau muß der ursprüngliche Mahābodhi-Tempel gewesen sein, so wie er vor dem heiligen Bodhi-Baum an dem Ort, wo der Buddha die Erleuchtung empfing, vielleicht ebenfalls im zweiten Jahrhundert, vielleicht im Anfang der Gupta-Periode, errichtet worden war. Es ist denkbar, daß er damals schon nicht wesentlich anders ausgesehen hat als nach den Erneuerungen von 1105, 1298 und 1880: eine steile Pyramide von neun sich verjüngenden Stockwerken, die mit Pilastern, Bögen, Gesimsen und krönenden Hufeisenfenstern in einer Scheinarchitektur regelmäßig gegliedert sind, das Ganze gekrönt von einem riesenhaften Knauf, über dem sich ein gesteilter Stūpa erhebt (Abb. 174). Es ist die steinerne Übersetzung eines der hölzernen Tempeltürme, die für die buddhistischen Pagoden Ostasiens wie für die hinduistischen Holzbauten auf Java und Bali das Urbild gewesen sind. Daß ein ähnlicher, über 90 Meter hoher Bau aus Ziegeln um 470 in Nālandā errichtet wurde, wissen wir von Hsüan Ts'ang.

Für die Plastik der Gupta-Periode zeugt eine Reihe hervorragender Werke. Die Statuen des stehenden und sitzenden Buddha aus Māṇkuwār, Sārnāth und Mathurā (Abb. 177, 178), die kupferne Kolossalfigur aus Sulṭāngañj (Abb. 179) gehören alle dem fünften Jahrhundert an. Sie sind ohne eine Spur von Gandhāra-Einflüssen aus der Tradition von Mathurā herausgewachsen und bezeichnen die klassische Vollendung der indischen Buddhagestalt, die für alle Zukunft Vorbild und Grundlage jeder späteren Entwicklung geworden ist. Die mächtige Schwere und die gestraffte Energie der früheren Bildungen weicht hier der Liebe zur schlanken Gestalt, die in glatte und weiche Formen geschlossen ist. Anliegende Gewänder von beinahe völliger Durchsichtigkeit geben dem Körper, indem sie nur seine Hauptformen deutlich machen, eine wundervolle Abstraktheit, die ihn sinnlich und übersinnlich zugleich erscheinen läßt. Sie geben seiner Plastik zugleich eine räumlich vertiefende Folie, so wie die geschmückte Scheibe des Nimbus und die Wangen des Throns ihn nur edler hervortreten

lassen; und wenn die stehende Figur in strenger Haltung oder in leise schwingender Anmut die erhabene Frontalität der göttlichen Erscheinung eindrücklich macht, so ist die sitzende eingeschlossen in einen mathematisch klaren Aufbau von Dreieck und Kreis, der in dem Haupte gipfelt und um das Antlitz als Zentrum sich schließt. Dieses Antlitz aber ist nun ganz durchgeformt zur Schönheit harmonischer Rundung, und ganz durchseelt in der Weichheit der vollen lächelnden Lippen, in den schwimmenden Schatten, die um die gesenkten Lider das in sich gekehrte Glück und die Freundlichkeit der Augen spürbar machen. Dazu kommt noch die wunderbar gleitende Regsamkeit der Hände und Finger in ihren deutenden Gesten. Geistige Erhabenheit und sanfte Stille der Seele sind in diesen Bildern des Buddha plastische Gestalt, sinnlich fühlbare Wirksamkeit geworden in einer Reinheit, die nie zuvor, niemals später wieder erreichbar gewesen ist.

Mit solchen Buddhabildern sind im sechsten Jahrhundert auch die Fassadenwände und Stūpa-Fronten von Ajaṇṭā erfüllt. Und neben ihnen finden sich untergeordnet andere Wesen, Bodhisattvas, Götterherren der Weltgegenden, Schlangenkönige mit ihren Frauen (Tafel V), die in reicherem Schmuck und sinnlich-irdischerem Gebaren doch dieselbe milde Beseelung eines harmonisch in sich beglückten Daseins atmen. Dabei werden die Reliefs immer schmuckhafter und reicher im einzelnen, füllen sich mehr und mehr mit bewegter Figur, die schon in den Bodhisattvagruppen von Kaṇheri, dann erst recht in den Viṣṇu-Darstellungen von Aihoḷe und Deogaṛh (Abb. 180, 181) in ein fließendes Strömen und Gleiten schlangenhafter Leiber, in eine anmutige Lebendigkeit erzählender Kompositionen übergeht, doch noch immer auf der Grundlage des nackten und edlen Körpers, der als Wesentliches vor dem Reliefgrund heraustritt, eingerahmt und gehoben von dem Rhythmus der Locken, Federschwingen, Schlangenhäupter, Lotosranken und Baumwipfel, die ihn mit plastischer Fülle umschweifen. In sich pulsende Harmonie ist das Ideal dieser Kunst, der edle Menschenleib ihr oberstes Sinnbild und Mittel. Der Torso eines Jünglings (Abb. 182) mit der Brahmanenschnur und reichem Schmuck, der wohl dieser Zeit angehört, beweist, mit welcher Kraft und Klarheit der Formung sie auch im Einzelwerk die Lebensfülle des Gewächses, den Rhythmus der Bewegung, die blühende Oberfläche zu gestalten weiß.

Auch die indische Malerei lernen wir jetzt zum erstenmal, lernen sie gleich in ihrer Reife und im erstaunlichsten Reichtum kennen. Daß sie bis in sehr alte Zeiten zurückgeht, wissen wir aus manchen Stellen der Literatur. In den Jātakas, die vor der christlichen Ära entstanden sind, findet man schon Beschreibungen ausgemalter Hallen und Paläste, in denen die Weltgegenden, Gebirge und Meere, Sonne und Mond, die Himmel und die Versammlungen der Götter dargestellt waren. In der Gupta-Zeit spielte die Malerei eine sehr große Rolle: zu einem fürstlichen Palast gehörte die Gemäldegalerie, es gab historische und weltliche Darstellungen aus dem Leben, das Bildnis wurde gepflegt, ja es gehörte zur Bildung des vornehmen Mannes und der verfeinerten Dame, auch in

der Malerei zu dilettieren. Es gab Wandmalerei, Tafelgemälde, gemalte Stoffbehänge, Fahnen und Bildrollen. Wie diese Malerei wirklich ausgesehen hat, dafür geben vor allem die buddhistischen Wand- und Deckengemälde mehrerer Vihāras und eines Caitya von Ajaṇṭā eine Anschauung. Dazu kommen andere in dem benachbarten Bāgh und die Fresken einer Felsgalerie von Sīgiriya auf Ceylon, die zwischen 479 und 497 entstanden sind (Abb. 184, 185).

Die Wandbilder der buddhistischen Felsenklöster von Ajaṇṭā (Abb. 187—201, Tafel VI) sind etwa seit der Mitte des vierten bis zur Mitte des siebenten Jahrhunderts geschaffen worden. Wie in den Kreuzgängen des Mittelalters wurden die Wände der Umgänge ihrer Mittelhallen und die Wände der Cella mit Fresken bedeckt. Im Umgang breitet die Legende mit zahlreichen, fortlaufend ineinander verflochtenen Episoden aus den früheren Existenzen des Erlösers sich aus, nahe der Cella treten große Bodhisattvas als Heilbringer deutlicher hervor, und an den Wänden des Heiligtums werden die Hauptszenen aus dem Leben des Buddha selbst, etwa die Versuchung durch Māra oder das große Wunder von Śrāvastī geschildert. Daneben gibt es auch Einzeldarstellungen des Buddha oder einer Reihe von Buddhas, wo der Raum und seine Bestimmung eine Veranlassung gab. Auch über die flachen Decken wurde vielfach in architektonischer Scheingliederung von Gebälk und Kassettenfüllungen eine Welt von dämonischen und himmlischen Geistern und eine Fülle von Blumen, Früchten und Tieren in üppigem Reichtum ausgestreut. Diese Gemälde wurden in einer dem europäischen Verfahren sehr verwandten Freskotechnik auf dem nassen, sorgsam vorbereiteten Bewurf ausgeführt, und man hat beobachtet, daß einer Vorzeichnung in Rötel öfters eine Untermalung in grauen Tönen, dann erst die Ausmalung in einer reichen Skala reiner Erdfarben, gelegentlich noch eine Höhung mit Tempera und zuletzt eine matten Glanz gebende Glättung folgte. Diese Malerei ist alles andere als primitiv, und es muß ihr eine lange und alte Entwicklung vorausgegangen sein. Sie trägt auch keinen im Kern ihres Wesens religiösen Charakter, sondern erscheint eher wie eine aufs reichste verfeinerte weltliche Darstellungskunst, die innerhalb der gegebenen buddhistischen Vorwürfe all ihr Können entfaltet. Man hat mit Recht auf die künstlerische Verwandtschaft mit den Reliefs von Amarāvatī hingewiesen und vermutet, daß diese Kunst auf die großen und alten Schulen von Mathurā zurückgehe, deren letzter Ausklang sie sei.

Während die Einzelfiguren der Buddhas und vielleicht auch die älteren Fresken (Abb. 187, 189) in ihrem strengeren Stil noch einen Zusammenhang mit der Gupta-Plastik aufweisen, entfaltet sich in den jüngeren Bildern eine zunächst verwirrende Darstellungsfülle, welche die Wände über und über mit einem Gedräng bewegter Figuren bedeckt und diese selber wieder in das reichste Hinter- und Übereinander von Architektur und Landschaft einschließt. Die indischen Paläste der Zeit sind hier mit allen ihren Toren, Höfen, Säulengängen, offenen Hallen, zweistöckigen Bauten, Kiosken und Zimmern sowohl im Äußern wie im Innern mannigfach abgeschildert, und es äußert sich hier eine

Freude an der perspektivischen Darstellung, die ein wenig an das Häusergedränge und die Verkürzungskünste des pompejanischen Spätstils erinnert. Die Landschaft ist nur in Einzelmotiven, nie in einem Gesamtbild gesehen, gelegentlich sind Felsen und Berghänge wie aus behauenen Quadern aufgeschichtet und schieben sich eng wie Wände hinter Figuren und Bauwerk. Alles ist plastisch greifbar, ist Nebenwerk um die Vielfalt der menschlichen Gestalt, und diese selber ist in ihrer Rundung mit Licht und Schatten höchst eindrucksvoll und lebendig modelliert. Die Menschen aber erfüllen gar nicht statuenhaft, gar nicht in abstrakter Schönheit, sondern dem indischen Leben abgelauscht in dem unendlichen Reichtum der Stände, der Rassen, des Alters und der Geschlechter, in wimmelnd gedrängter Menge und einzelnen Gruppen diese Bilder. Es ist das sinnliche, doch selbstverständliche Spiel der vielen, nur wenig bekleideten Leiber, das unter dem Schmuck der gestreiften Hüfttücher, der Turbane, Schleier, Kronen und Schmuckgehänge nur reizvoller spürbar wird. Dabei ist der Inhalt der Erzählung nur selten klar und durch die Komposition eindrucksvoll gemacht, so wenig wie die räumlichen Beziehungen deutlich sind; aber alles Einzelne, für sich und von einem zum andern gelesen, ist von wunderbarer Wahrheit und Sachlichkeit. Das pflanzenhafte Sich-Regen und -Biegen, Schwellen und Gleiten der Körper, die lässige Schönheit junger, edler Männer- und Frauenbilder, aber auch das Charakteristische der mannigfachen Trachten und Stände, Gesichter und Gebärden, die ausdrucksvolle Häßlichkeit so gut wie das Märchenhaft-Überirdische, ist mit einer erstaunlichen Kraft und Freiheit souveräner Meisterschaft dargestellt. In manchen Gruppen von Frauen oder gesellter Paare lebt ein unsagbarer Wohllaut selbstverständlicher Anmut, in Einzelgestalten ein solches Strahlen und Blühen, eine solche Verfeinerung und Beseelung vom Lächeln der Augen bis in die letzte zarteste Regung der Fingerspitzen, daß man in der westlichen Kunst nur Lionardo vergleichen kann. Ebenso einfach, natürlich und kraftvoll werden auch Tiere, etwa die kämpfenden Stiere (Abb. 195), spielende Affen (Abb. 199), oder Gänse zwischen den Wasserpflanzen dargestellt, und es gibt Bilder von Ranken und Blüten, wo im unsäglichen Geschlinge von Schößlingen, Stengeln, Blättern und Kelchen das Leben des Gewächses selber Gestalt, zugleich aber das Geheimnis einer in ewigen Kurven sich wölbenden und kreisenden allerüppigsten Dekoration geworden scheint.

Es ist interessant, zu dieser Praxis der Malerei die Theorie kennen zu lernen, die uns in verschiedenen Lehrbüchern und Abhandlungen, dem tibetischen Citralakṣana, dem Viṣṇudharmottaram und anderen, nach der Tradition dieser Zeit überliefert ist. Hier führen die Inder den Ursprung der Malerei auf magische Vorgänge: das Bild als Mittel des Zaubers zurück. Es werden dann genaue Proportionssysteme für den Körper des vollkommenen Menschen — des Cakravartin —, für die verschiedenen Klassen der Gottheiten und Menschen, der Könige, Weisen, Frauen usw. gegeben. Es werden die verschiedenen Körperstellungen, Ansichten und Verkürzungen klassifiziert. Die Gottheit

kehrt nur in das ihrem Wesen gemäße Bild beseelend ein, aber auch in allen anderen Darstellungen zieht die vollkommene Form das Glück, die unangemessene Unheil herbei. Es werden die neun Gefühlsweisen unterschieden, das Erhabene, das Tragische, das Erotische, das Komische, das Idyllische usw. Für die Räume des bürgerlichen Lebens schicken sich nur die drei letzten, alles andere ist für Königspaläste und Tempel allein erlaubt. Neben diese gewissermaßen theologischen Bestimmungen aber tritt eine offenbar jüngere Ästhetik, die Naturwahrheit und Genauigkeit der Darstellung über alles setzt. Sie gibt Vorschriften über die Modellierung der Figuren mit Licht und Schatten, über die Farbenwahl, über die Charakterisierung der verschiedensten Wesen, wie Krieger, Trunkenbolde, Tote und Schlafende, über die Darstellung von Himmel und Erde, Bergen und Wassern, Städten, Märkten und Trinkgelagen, Schlachtfeldern, Totenäckern und Landstraßen, über die Bilder der Jahres- und Tageszeiten, von Regen und Sonnenschein. Suggestive Lebendigkeit erscheint hier als ein höchstes Ziel, und es ist tief bedeutend für das plastische wie für das dichterische und gefühlsmäßige Wesen dieser Kunst, daß die Gesetze der Malerei auf die Gesetze des Tanzes, die des Tanzes auf Musik und Gesang zurückgeführt werden. So zeigt sich die uralte, echt indische Verbindung mit dem mimischen Tanz und dem Schauspiel, und aus dem Gesang entsteht, wie nach der Seite des Worts die Sprache und Dichtung, so nach dem Bildhaften hin die Verkörperung im Tanz, in der Plastik und in der Malerei. Der Zauber, der in die Vollkommenheit des Körperbildes die Gottheit und das Glück herabzwingt, ruft durch die ganz mit Leben erfüllte Darstellung alles Wirklichen auch das Geheimnis des Alls zu magischer Beseelung und Wirkung, zu göttlicher Harmonie wieder auf.

DIE KUNST DES BAROCK

INDIEN

Die Zeit, die dem Zerfall des Gupta-Reiches und seiner Nachblüte unter Harṣa folgt, bringt zunächst die Verschiebung des politischen und kulturellen Schwergewichts aus dem nördlichen in das mittlere und südliche Indien. Die Ebenen des Indus und des Ganges zerfallen in kleine streitende Teilreiche und Herrschaften, die keine Zusammenfassung mehr finden, so im Westen die Fürstentümer der von Norden eindringenden kriegerischen Rājputen, im Osten die Pāla-Dynastie, am unteren Ganges (um 730—1197) die sie verdrängenden Sena und die östliche Gangā-Dynastie in Orissa. Im Dekkhan erblüht seit 550 das Reich der Cāḷukya, das zunächst an der Westküste, seit 615 aber im Osten seine Vormacht hat und bis 753 dauert. Ihnen folgen die Rāṣṭrakūṭa (753—973) im östlichen Dekkhan, diesen die späteren Cāḷukya von Kalyani (953—1190). Weiter im Süden hatte das Reich der Pallavakönige seit dem dritten bis vierten Jahrhundert die Nachfolge der Āndhra angetreten und blühte, in steten Kämpfen mit den Cāḷukya, bis 750. Um die Mitte des neunten Jahrhunderts folgten ihnen die Coḷa, die um das Jahr 1000 den größeren Teil Indiens beherrschen und erst 1287 ihren Untergang finden. Dann fegen in immer neuen Stürmen die muhammedanischen Eroberer über die Halbinsel, unter denen sich nur im Norden die Rājputen, im Süden zeitweise die Reiche von Maisūr, von Vijayanagar und Madura noch lange erhalten. Mit dieser Verschiebung des Gleichgewichts nach dem Süden und mit dem Schwinden politischer Macht entwickelt sich aber gleichzeitig eine starke Ausbreitung des indischen Volkstums durch Handel, Kolonisation und kulturelle Beeinflussung über das Meer bis weit in den Osten und Südosten, so daß nicht bloß das seit langem indisierte Ceylon, sondern auch Malakka, Sumatra und Java und fast die ganze hinterindische Halbinsel mit Birma, Siam, Kamboja und Campā von indischen Kaufleuten erschlossen, von Fürsten und Priestern indischer Abstammung und Bildung beherrscht und kultiviert werden.

In die gleiche Zeit fällt der Rückgang des Buddhismus in den Ländern seiner Entstehung und ersten Blüte, der bis zum Jahre 1200 etwa zu seinem beinahe völligen Verschwinden aus dem eigentlichen Indien geführt hat. Schon in der späteren Entwicklung des Mahāyāna waren immer mehr brahmanische Gottheiten in die unteren Schichten seines Pantheon eingedrungen, wie denn die Entstehung des „Großen Fahrzeugs“ selber in engem Zusammenhang mit dem Erstarken des Hinduismus und der Renaissance der brahmanischen Bildung im indischen Geistesleben der ersten Jahrtausendhälfte stand. In dieser stark

theologisierten Form hatte der Buddhismus die Randländer Nepāl und Tibet, Kaśmīr und Ostturkestan erobert, war von hier aus nach China und über das ganze östliche Asien vorgedrungen und lebt hier überall bis heute fort, während er in der einfacheren Lehre des Hīnayāna Ceylon, Birma und Siam beherrscht, in Mischformen eine Zeitlang auch in Sumatra, Java und Campā geblüht hat. In Indien beginnt mit dem sechsten und siebenten Jahrhundert ein deutlicher Abstieg, und es verdrängt die Lehre des Buddha ein vielleicht auf persische Ideen zurückgehender Sonnendienst, der hier und dort gelegentlich hervortritt, vor allem aber die Religion der spätvedischen Götter, von denen Viṣṇu und Śiva in den verschiedenen Systemen die Stelle der zentralen Gottheit einnehmen, während sich ihnen Brahmā zuweilen als Dritter gesellt und eine schwankende Fülle von Göttinnen, Göttersöhnen und Gottesinkarnationen ihr Gefolge und die populären Gestalten des Kultus bildet. Der Erlösungsdrang, der im vorchristlichen Indien so stark geworden war, hatte weder in der abstrakten Philosophie und der Asketenpraxis noch in den wesentlich negativen Religionssystemen des Buddha und der Jina eine jedem genugtuende Erfüllung gefunden. Er hatte sich in der Form der Bhakti, der Gottesminne, auch der älteren Gottheiten bemächtigt, er schuf sie um zu gewaltigen metaphysischen Abstraktionen, in denen Geheimnis und Sinn des ganzen Weltgeschehens zauberhaft geborgen und doch in sichtbarer menschlich-übermenschlicher Gestalt verkörpert sind, so daß die beiden Bedürfnisse der indischen Seele: nach einer in unendliche Tiefen und Weiten strebenden philosophisch-mystischen Durchdringung und nach einer plastisch und sinnlich greifbaren Leibhaftigkeit des Göttlichen in diesen Gestalten und Religionen ihre bis zum heutigen Tage gültige Verwirklichung fanden. So wurden Viṣṇu oder Śiva, in ihrem Wesen nur wenig verschieden, Urprinzip, Verkörperung und Herr des All, so wurde in erkennender, liebender, verzückter und schrankenloser Hingabe des Menschen an sie die Erlösung gesucht, wie sie schon vor alters die Bhagavad Gītā gepredigt. So entstand und wuchs der Kultus ihrer Bilder und Sinnbilder, den die Brahmanenschaft hegte und pflegte und in dem der Weise, der Mystiker und der einfache Mensch, indem er das Bild des Gottes mit innigster Konzentration in sich aufnimmt, das Wesen des Gottes erlebt und mit ihm sich vereinigt. Auch die Erotik gewinnt für diese Kulte, denen alles Wirkliche zum Gleichnis wird, sei es in verfeinerter, sei es in derberer Form, eine neue Bedeutung.

Mit dem starken Hervortreten dieser neubrahmanischen Religion, die man gewöhnlich als Hinduismus bezeichnet, tritt auch in der bildenden Kunst eine Wandlung des Stils vor die Augen. Wenn die Kunst der Gupta-Periode mit ihrem Streben nach Klarheit des Aufbaus, ausgeglichener Schönheit der Gestalt und bei allem Schmuckreichtum in sich beruhigter Harmonie als klassisch gelten kann, so kommt jetzt eine leidenschaftliche Unruhe, eine Fülle, Überschwenglichkeit und Bewegtheit, ein malerisch Unübersehbares und Irrationales in alle Gestaltung, das nach der Analogie der europäischen Stilwandlungen als barock erscheinen muß. Auch in Indien entwickelt sich dieses Barock in

verschiedenen Phasen, so wie bei uns etwa Michelangelo, Bernini, Houdon und Rodin ebenso viele verschiedene Stufen des bildhauerischen Barock verkörpern, während dazwischen die mannigfachsten klassizistischen, naturalistischen, manieristischen und eklektischen Gegenströmungen spielen. Die erste Periode des indischen Barock umfaßt etwa das siebente und achte Jahrhundert.

Die Baukunst behält am Anfang in den Felsentempeln von Bādāmī (Viṣṇu, angeblich noch sechstes Jahrhundert), Elūrā (Jina und Śiva, siebentes und achtes Jahrhundert) und Elephanta (Śiva, achtes Jahrhundert) die Raumbildung niedriger, pfeilergetragener Hallen bei, die an den alten Vihāra-Typus anknüpft (Abb. 213, 218—220). Aber die Vorhallen und Galerien scheinen tiefer und raumhafter, die Hallen geheimnisvoller in ihrem unüberschaubaren Durchblick, die Pfeiler auf hohen Sockeln, mit kurzem Schaft und schwerem Kapitell, gewinnen ein eigenes, gespanntes und schwellendes Leben, und von den Wänden tönt die starke Plastik bewegter Göttergruppen ein drängendes Echo. Bald aber treten die Felsenräume zurück, und die steinernen Freitempel erhalten eine große, immer wachsende Bedeutung. Als heilige Schreine umschlossen sie wohl von alters her die Bilder und Zeichen der Götter, jetzt aber ergriff eine neue Inbrunst nicht bloß das leibhafte Abbild des Ewigen, sondern sie suchte mit dem Bilde des Gottes auch das es bergende Haus des Gottes zu einem Abbild himmlischer Paläste, ja zu einem Sinnbild transzendentaler Weltordnungen zu gestalten. Es gilt als Verdienst, einen hölzernen Tempel, als zehnfaches Verdienst, einen Tempel aus Backstein, als hundertfaches, einen steinernen Bau zu errichten. Der Tempel selber ist heilig und Heiligtum, er zergliedert sich in die enge, geheimnisdunkle Cella, den bergenden Schoß des Götterbildes (Garbhagṛiha) und in eine oder mehrere Vorhallen (Maṇḍapam), in denen die Priesterschaft die Opfergebräuche vollzieht und der Gläubige niederstürzend von ferne die Gottheit ahnen darf. Der ganze Tempel aber wird auf Terrassen, oft von Löwen- und Elefantenreihen getragen, gesondert und emporgehoben über das Irdische, ja, er erscheint zuweilen auf steinernen Rädern wie ein Prozessionswagen (Abb. 256) als eine Vergegenwärtigung der himmlischen Fahrzeuge, in denen die Götter durch die Lüfte schweben, und er wird hoch emporgetürmt in den Himmel mit allem Reichtum einer immer wieder sich selbst überbietenden Baukunst und Bildnerei als ein weithin sichtbares, wirksames Denkmal der Götterkräfte, deren Dienst er geweiht ist. Die indische Kunst hat in diesen Tempelbauten mit überschwenglicher Schöpferlust ihr Höchstes geschaffen. Ihr Sinn ist nicht der gestaltete Innenraum, man hat gesagt, sie seien nach außen gestülpte Räume, Monumente einer in Baugliedern sich auslebenden, riesenhaft überquellenden Plastik.

Die śivaitischen fünf Tempel, die zu Māmallapuram an der Südostküste im Anfang des siebenten Jahrhunderts aus dem gewachsenen Fels gehauen wurden (Abb. 205—207, Tafel VII), sind noch ziemlich genaue Nachbildungen holzgefügter Bauten, und sie geben uns gleichsam ein Inventar des älteren Göttertempels, wie er von einfachen zu immer reicheren Bildungen heranwächst. Da ist die einfache Götterzelle mit dem mächtigen gekrümmten Strohdach, die lange,

zweigeschossige Halle mit dem säulengetragenen Umgang, mit der Attika der gereihten kleinen Pavillons und dem beherrschenden Kielbogendach, das wie ein umgekehrter Schiffsleib erscheint. Dann türmt sich die Halle höher mit einer Stufenfolge von Zwischendächern, Pavillons und Kielbogenmotiven; und endlich erscheint auf quadratischem Grundriß über dem Erdgeschoß ein pyramidenförmiger Aufbau in drei mit Pavillons umkränzten Geschossen, über dem ein viertes mit einem achtseitigen kuppelförmigen Dachhelm das Ganze krönt und zusammenschließt. Zur Erklärung des Ursprungs und der Bedeutung dieser Stufenbauten hat man auf die mehrstockigen Universitätsklöster mit ihren der Wohnung oder der Versenkung der Mönche dienenden Einzelzellen hingewiesen, und zugleich auf die Stufenfolge in der Erkenntnis und Heiligung des Mönchs, der auch seine geistliche Würde und der Rang seiner Zelle entsprach. Es ist also wahrscheinlich eine kosmische Pyramide von Geistes- und Götterwelten, die in dem Aufbau eines solchen Tempels dargestellt ist.

Im Mālegitti-Tempel zu Bādāmī (um 625) tritt uns die Weiterbildung im Freibau mit einem frühen Beispiel entgegen. Hier lagert sich vor den quadratischen Kultraum das breite flachgedeckte Maṇḍapam mit einer kleinen offenen Torhalle, wie einst in Aihoḷe, über dem Kultraum aber türmt sich der pyramidenförmige Stufenbau wie in Māmallapuram, das Vimāna, das von dem Kuppeldom, der Stupī, gekrönt ist (vgl. Abb. 224). Für die äußere Erscheinung ist wesentlich der stark profilierte, mehrfach getreppte Sockel, die Hauptwand, die durch Pilaster, Gitterfenster und Nischen mit Götterbildern im Hochrelief gegliedert ist, sodann der Oberbau mit seinem dachförmigen Gesims und der Attika von Pavillonreihen, die im Aufbau des Vimāna ihre Fortsetzung und ihren Abschluß finden. Mit einer viel reicheren kapellenähnlichen Wandgliederung und einem mächtiger aufgetürmten Vimāna findet dieser Typus seine Fortbildung und barocke Steigerung im Virūpākṣa-Tempel zu Paṭṭakadal (um 740), während in dem etwa gleichzeitigen Kailāsanātha-Tempel von Elūrā eine ganze Folge von Hallen und Vorhallen aus dem lebenden Fels gehauen ist, die wieder im Aufbau des Vimāna gipfelt und die nun noch viel reicher und zierlicher bis ins kleinste plastisch durchgegliedert und geschmückt erscheint (Abb. 221). Die Wiederholung und Häufung der Gliederung bis zu sinnverwirrender Fülle, sowie auch im Grundriß immer kühnere Vorsprünge von Torhallen und Altanen, immer kompliziertere Ecklösungen sind jetzt die Zeichen der indischen Baukunst geworden. Der Name Kailāsa deutet zugleich darauf hin, daß in der architektonischen Gestaltung des Bauwerks ein Wiederbild der himmlischen Paläste des Śiva auf seinem Götterberg gegeben sein soll. Dies tritt ebenso im Kailāsa-Tempel zu Kāñcīpuram, der Hauptstadt der Pallava, in Erscheinung, wo nun vollends der mit der Säulenvorhalle, Maṇḍapam, Kapellen und einem Umgang um die innere Cella ausgestattete Tempel von einem ummauerten und mit Götterzellen umkränzten Hof mit reichem Torbau umschlossen und so der heilige Bezirk vollendet ist. Der pyramidenförmige Aufbau des Vimāna zeigt sich ebenso mit schlichteren Formen im Zentraltempel zu Paṇamalai und in den beiden

Ufertempeln von Māmallapuram mit ihrem gewaltigen Hochdrang und der mächtigen Plastik ihrer aufgetürmten Geschosse.

Im nördlichen Indien, und zwar besonders am Ostufer in Orissa, entwickelt sich um dieselbe Zeit und an derselben Aufgabe ein anderer Typus des getürmten Tempels. Man hat ihn als den indo-arischen von dem dravidischen des Südens unterscheiden wollen, andere haben neuerdings vermutet, der Gegensatz sei theologisch begründet, und die nördliche Bauart sei die des Viṣṇu-, die südliche die des Śiva-Kults. Gemeinsam ist beiden die deutliche Scheidung der breiter gelagerten aber niedriger überdeckten Vorhalle (Maṇḍapam) vom eigentlichen Götterbau des Vimāna, das im Norden als Śikhara zu noch steileren und kühneren Türmen emporgesteigert wird. Dies zeigt sich schon in dem allerdings in seinem oberen Teile zerstörten Ziegeltempel von Sīrpur, wenn anders dieser wirklich schon dem siebenten Jahrhundert angehört, in einer einfachen und mächtigen Grundform aber am deutlichsten in dem Paraśurāmeśvara-Tempel der großen Kultstätte von Bhuvaneśvara, der höchstwahrscheinlich im achten Jahrhundert entstanden ist (Abb. 225). Das Maṇḍapam ist hier ein schlichter rechteckiger Block mit flach geschrägtem Doppeldach, hinter ihm aber erhebt sich das Śikhara über kubischem Unterbau in der parabolischen Kurve seiner oben nach der Mitte sich neigenden Wandungen, zusammengefaßt und gekrönt von dem gewaltigen Knauf des Āmalaka, der einem flachen, senkrecht gekerbten Rundkissen ähnelt. Es sind freilich nicht einfache Turmwände, die hier in Parabeln emporgeführt sind, sondern es ist dasselbe Prinzip des Stockwerkaufbaus wie im Süden, das hier im Norden eine gesteigerte und abstraktere Form gewonnen hat. Die Turmwände sind in zahlreiche wagrechte Schichten und diese wieder durch Eckverstärkungen, Mittelrisalite und Verkröpfungen senkrecht gegliedert, jedem der so entstandenen Teile ist durch dekoratives und figürliches Relief seine Funktion angewiesen — es sind die verkümmerter Attika- und Pavillonreihen des Südens — und an den Kanten beweisen die in regelmäßigen Schichten eingefügten Āmalakas, daß der ursprüngliche Sinn des Turmes ein Stockwerkbau wie der des Mahābodhi in Bodhgayā ist. Die Bedeutung ist also auch hier die der übereinander getürmten kosmischen Weltkreise, ihre Gestaltung aber ist trotz der alles überziehenden plastischen Ornamentik viel abstrakter und urtümlich-gewaltiger. Diese Bauform des Śikhara, die gewiß auf ältere Anfänge zurückgeht, aber im siebenten oder achten Jahrhundert durchgebildet erscheint, hat den späteren Tempelbau des Nordens bis zur Gegenwart beherrscht. Sie ist eine der großen Schöpfungen religiöser Baukunst, wie der Turm des gotischen Domes im Abendland. Wie im südlichen Vimāna bei allem plastischen Reichtum der Einzelform das In-sich-Ruhen der stolzen Stockwerkpyramide, Kreis über Kreis emporschwebend, im Umriß wunderbar Sprache geworden ist, so im nördlichen Śikhara die plastisch gesammelte Kraft, die in herrlicher Kurve unwiderstehlich hinaufsteigt wie die Inbrunst des ringenden Geistes, der aus der Tiefe sich hebend in eine Mitte zurückkehrt. Mit vollendeter Kunst ist im Süden wie im Norden das Ver-

hältnis des Turms zu seiner Bekrönung durchgebildet, so daß im Kuppeldom wie im Ring des Knaufes der Sinn des Turmes erst völlig ausgesprochen erscheint. Hier und dort aber ist nirgends mehr ein Bauen und Fügen von einzelnen Gliedern, alle Einzelform ist unbedeutend in sich, ist untergegangen und eingeschmolzen im mit sich reißenden Schwung und Rausch des Ganzen, der überschwenglich ist; und auch dies ist Barock.

Das Überquellend-Unerschöpfliche wird jetzt auch das Kennzeichen der indischen Plastik. War bisher die Einzelgestalt die Hauptaufgabe gewesen und empfindet man auch die älteren Reliefkompositionen als zusammengefügt aus Einzelfiguren, so entstehen nun riesige Gesamtdarstellungen, in denen eine ganze Welt menschlicher und göttlicher Wesen in gewaltiger Bewegtheit sich entfaltet und alles Einzelne aus dem großen Rhythmus des Ganzen geboren scheint; und hatte bisher eine, wenn auch stark frontal orientierte Rundplastik eine wesentliche Rolle gespielt, so dominiert jetzt durchaus das Relief, das mit tiefen Unterhöhlungen die Gestalten zwar kräftig heraustreibt, aber sie gleichzeitig auch in die malerische Einheit einer in Licht und Schatten atmenden Hell-Dunkel-Komposition bettet und bindet. Der Mythos der großen Epen, das Mahābhārata und das Rāmāyaṇa ist nun ganz in das Volksbewußtsein und in die Religion eingezogen, und ihre ganze Gestaltenwelt wird aufgeboten, wenn in Māmallapuram eine breite Felsenwand mit der Geschichte von der Herabkunft der Gangā bedeckt wird (Abb. 208—210). Es ist die Sage von König Baghīrata, der durch Askese die Hilfe Śivas gewinnt und die Herabkunft der ungeheuren Stromgöttin in die Welt der Menschen und der Toten bewirkt. Alle Götter und alle Überirdischen aber strömen herbei, um die niedersteigenden Wasser zu sehen und in den himmlischen Wellen von Schuld sich zu reinigen. Die Bildhauer haben den natürlichen Felsenspalt benutzt, um hier den natürlichen Wasserfall in ihr Werk mit hereinzuziehen, und sie lassen zu beiden Seiten Tiere und Götterwesen aller Art wandelnd und stürmend herbeiziehen, um das Wunder zu schauen. Herrlich sind hier neben den schwebend bewegten Schlangengottheiten, den Bewohnern der Wasser, besonders die großen und kleinen Tiere, die mit in die Darstellung verwoben sind, Elefanten und Löwen, Stiere und Gazellen, Affen, Gänse, Schildkröte, Katze und Maus. Hier zeigt sich wieder eine wunderbare Naturbeobachtung, eine Liebe und ein Gefühl für das Leben und Weben aller Wesen, das mit schlichter Größe in hundert Gestalten sich ausspricht. Niemals sind Tiere mit gleicher Natürlichkeit und erhabener Selbstverständlichkeit plastisch gestaltet worden. Die menschlichen Darstellungen derselben Zeit und Schule (Anfang des siebenten Jahrhunderts), die sich in zahlreichen Felstempeln zu Māmallapuram finden (Abb. 212), sind besonders durch die zarte Schlankheit der Frauengestalten ausgezeichnet, die in bescheidener Regung und Neigung unbeschreiblich lebendig und rührend erscheinen.

Ist hier noch etwas von der Schlichtheit der älteren Zeit, so werden in dem Felsentempel von Elephanta zur Verherrlichung Śivas alle Register der

Wirkung gezogen. Diese Bildwerke, ein Gipfel indischer Plastik, sind wohl im achten Jahrhundert entstanden. Hier ist der Gott, wie einst der Buddha oder die Jinas, als Büßer in erhabener Ruhe dargestellt, doch immer noch königlich im Schmuck des Diadems und der Locken (Abb. 214), oder er erscheint mit acht Armen in der gewaltigen, Himmel und Erde ergreifenden Bewegung des ekstatischen Tanzes, als Naṭarāja (Abb. 215), oder wiederum fürstlich-mild und liebevoll, der Pārvatī sich vermählend, und immer sammeln auf der Erde die Menschen und Dämonen, aus den Himmeln die Wesen der Oberwelt in Scharen huldigend und verehrend sich um den Götterkönig. Anderswo stehen in der Felsenhalle zwei gesonderte, mit vier Toren nach den Erdrichtungen geöffnete Heiligtümer, die heute je ein Lingam bergen, zwei gewaltige Welthüter stehen zu Seiten jeder Tür und deuten den kosmischen Sinn des Bauwerks herrlich aus (Abb. 217). Am erhabensten und geheimnisvollsten aber ist das riesige Brustbild des dreiköpfigen Gottes, das am Ende des einen halbdunklen Säulensaals aus der tiefen Nische emportaucht (Abb. 216, Tafel VIII). Es ist Śiva in der gütigen, in der meditativen und in der furchtbaren Form seines Wesens. Die erschütternde Majestät der göttlichen Erscheinung und die schwärmende Inbrunst einer in sich brütenden tiefen Versunkenheit sind beide in dem unvergleichlichen Aufbau dieses Dreihaupts und in der weichen Formenfülle der Antlitze wunderbar ausgedrückt. Der plastische Kanon der Gupta-Zeit ist in der glatten Schönheit und dem weichen Rhythmus dieser Gestalten von Elephanta noch überall spürbar, aber er ist voller und üppiger geworden, lässiger in der breiten geschwungenen Haltung, sinnlicher in der Weichheit der Oberflächen, im Lächeln der Augen und Lippen, das wie mit tiefem Atem im halben Dunkel sich zu regen scheint. Und dieses malerische Wesen einer unendlich fühlsamen, zugleich sinnlichen und versonnenen Plastik erreicht seine reichste Vollendung in der Abschlußwand des Kailāsa-Tempels von Elūrā (achtes Jahrhundert), wo Śiva und Pārvatī mit der Fülle der Wesen auf dem Gipfel und den Hängen des Götterbergs gelagert erscheinen, während unten der feindliche Dämon Rāvana mit zehn Häuptern und zwanzig Armen die Feste des Bergs zu erschüttern sucht (Abb. 223). Angstvoll eilen Halbgötter und Götter herbei, Pārvatī schmiegt sich erschreckt an des Gatten Arm, aber der Gott tritt mit dem Fuß auf den Berg, und Rāvana ist in der Felsenhöhle verschüttet, gefangen. Unerhört ist die Erscheinungsfülle und die darstellerische Eindrücklichkeit dieser Komposition. Dem wilden, furchterweckenden Rütteln des unterirdischen Dämons ist die nur leise in Wallung geratende Stille des paradiesischen Seins, ist das zarte Idyll der hingegossenen Göttin, die unsägliche Anmut des eben sich aufrichtenden Gottes wundervoll gegenübergestellt. Und dies alles ist mit einer höchsten Freiheit der malerischen Reliefbehandlung wirksam gemacht, die den scharfen Gegensatz von Hell und Dunkel unten ebenso wie die schwimmenden Übergänge des sanften Halblichts im oberen Teile aufs vollendetste meistert und zum Ganzen des blühendsten Bildes schließt.

Hat so die Skulptur mit ihren Zielen und Mitteln der Malerei sich genähert, so scheint diese selber von einem illusionistischen Charakter sich eher zu entfernen, soweit man wenigstens nach den spärlichen Resten dieser Zeit urteilen kann, die an einer Decke desselben Kailāsa-Tempels in Elūrā erhalten sind. Die Götter und Göttinnen (Viṣṇu, Śiva und ihre Frauen u. a.), die hier auf menschenähnlichen Garudas und anderen Reittieren sich durch die Lüfte tragen lassen, zeigen viel weniger Modellierung und eine stärkere Betonung der Linien als die Fresken von Ajaṇṭā, die Komposition wird flächenhaft, und es scheint eine formelhafte Erstarrung des Stils schon hier sich anzudeuten, wie sie Jahrhunderte später in Nepāl und Bengalen, in Birma und Java hervortritt. Vielleicht haben wir es auch mit einer anderen Tradition und Schule indischer Malerei zu tun.

DIE AUSSENLÄNDER

In diesen Jahrhunderten beginnt nun auch die Wirkung und Ausbreitung indischer Kunst in den Ländern außerhalb des Mutterlandes deutlich zu werden. Wie die griechische Kunst nicht in den Jahrhunderten, in denen sie sich selber erst sammelt und gültige Gestalt wird, sondern im Hellenismus über die Länder der Alten Welt nach Osten und Westen sich auswirkt, wie die italienische Renaissance nicht so sehr als Klassik wie als Barock zur universellen Form des Abendlandes wird, so geht auch in Indien die Ausbreitung erst nach der Gupta-Zeit, erst mit dem Beginn des Barock in großem Umfang vor sich, und es entsteht in den Ländern jenseits des Ostmeeres an vielen Orten ein Schaffen, das durchaus von ihr bedingt, aber ebensooft eine sehr selbständige und höchst bedeutende freie Fortbildung auf den indischen Grundlagen ist — so wie das Barock in Österreich, Frankreich oder Holland zwar ohne Italien und die gemeinsame Tradition nicht denkbar, aber eine jedesmal andere und eigentümliche Schöpfung ist.

Die indische Gestaltung hatte sich in ihrer Ausbreitung nach dem Norden zwar als einflußreich, aber nicht als besonders fruchtbar erwiesen. Wohl hatte sich in Gandhāra in den späteren Jahrhunderten des buddhistischen Schaffens eine gewisse Durchdringung der mehr hellenistischen mit rein indischen Typen gezeigt, aber zugleich war die Kunst auch roher und provinzieller geworden. In den Oasenstädten des östlichen Turkestan, an der alten Seidenstraße von Syrien nach China aber bildete sich, ebenso wie die Rassen und Religionen einander berührten und vermengten, auch künstlerisch schon früh ein Mischstil, in dem der vorherrschende Buddhismus zwar manche Grundformen der Bauten und der Ikonographie aus Indien mitbrachte, in dem aber die indischen mit spätantiken, persischen und chinesischen Motiven und Stilelementen sich durchkreuzten und schließlich, im siebenten und achten Jahrhundert etwa, die chinesische Formgestaltung entscheidend ward. Man findet in den Stūpen von Rawak und Idiqucari wohl indisch anmutende Plastik, in den Tempeln von Mirān, Kuca und Qyzil wohl Wandgemälde stark indischen Charakters,

aber nicht in freier Entfaltung, sondern in der Erstarrung eines provinzialen und mit fremden Elementen sich durchsetzenden Stils (Abb. 202). Selbst in dem näher liegenden Kaśmīr hat sich aus älterer Zeit nichts Bedeutendes erhalten, und sogar der brahmanische Tempelbau, der etwa von 750 bis 1250 hier blühte, hat durch das Weiterleben antikischer Gandhāra-Motive einen merkwürdig unindischen, fast europäischen Charakter bekommen. Die ältere Kunst von Nepāl, die wesentlich eine Holzkunst war, scheint völlig verschwunden, soweit sich nicht in viel jüngeren Bauten — Tempeln und Stockwerktürmen, die halb chinesisch erscheinen — ein Nachklang erhalten hat (Abb. 234). Mit dem zehnten Jahrhundert allerdings begann hier wie in Tibet eine buddhistische Rundplastik und Malerei, die auf rein indische Vorbilder zurückgeht, diese durch viele Jahrhunderte bewahrt und bis tief nach China verbreitet hat. Man hat es hier mit einer zwar interessanten und blühenden, aber nicht mit einer im höchsten Sinne schöpferischen und freien Fortbildung indischer Kunst zu tun — wobei in Nepāl sich indisches Gefühl und indische Sinnlichkeit stets reiner erhalten und ausgewirkt hat als in dem strengeren und kargeren Tibet.

Ganz anders ist die Kultur und die Kunst Indiens auf der hinterindischen Halbinsel und auf den Inseln des Südostens herrschend und fruchtbar geworden. Hier sind ihre Samen und Keime in üppigem Boden hundertfältig und wuchernd aufgegangen. Der Einfluß indischer Händler, Kolonisten und schließlich auch von Fürsten indischer Herkunft zeigte sich schon seit dem ersten Jahrhundert in Kamboja, seit dem zweiten oder dritten Jahrhundert in Campā (dem Küstenstrich des heutigen Annam), vielleicht noch älter sind die Berührungen mit Sumatra und Java. Um die Mitte des Jahrtausends kann man von einer Herrschaft indischer Kultur wenigstens auf dem hinterindischen Festland — auch in Birma — reden. Diese Zivilisation war den Wasserwegen gefolgt, von den Ufern des Meeres bis an den Oberlauf der schiffbaren Flüsse, und so waren in Kamboja, in Campā Reiche entstanden, deren Herrscher zu den Pallava-Königen verwandtschaftliche Beziehungen pflegten. Die Religion dieser Fürsten war der Śiva-Kult, der aber zeitweise in einer merkwürdigen Verbindung mit dem Buddhismus erscheint, so als wäre jener die Staatsreligion der selbst als göttlich geltenden Herrscher, dieser der esoterische oder private Glauben mancher von ihnen gewesen. Seit dem Beginn des siebenten Jahrhunderts etwa sind in beiden Ländern Reste zuerst kleinerer, dann größerer Tempelbauten erhalten, in der Regel Backsteinbauten mit in Stein skulpierten Einfassungen der Portale und dergleichen. Die Architektur zeigt Anklänge an einen vielleicht schon früher einheimischen Holzbau und deutliche Beziehungen zu der Kunst des Pallava-Reiches. Von der einfachen kubischen Cella auf quadratischem oder rechteckigem Grundriß scheint die Entwicklung zu einem immer steileren pyramidalen Aufbau nach oben sich verjüngender Stockwerke zu gehen, wobei der Gebäudekern durch Pilasterfassung und Mittelrisalite immer reicher gegliedert wird und die Portale in Kamboja durch zierliche Dreiviertelsäulen und üppig reliefierte Türstürze, in Campā durch hohe, spitzbogig emporgeführte

Bekrönungen hervorgehoben sind. Sehr charakteristisch ist der stolze Hochdrang der Mauern, das fein abgewogene Verhältnis der vertikalen und der horizontalen Gliederung, die wundervoll reiche und geschmackvolle plastische Durchbildung der betonten, in Ornamentik und Relief aufgelösten Bauteile. Es entwickelt sich eine Fassadenkunst von hoher Schönheit, während das Innere gewöhnlich wie in Indien aus einem schlichten und hohen, nach oben wie ein Kamin sich pyramidal verengenden halbdunklen Kultraum für das Bild des Gottes und die Opferhandlungen besteht. Diese Baukunst blüht in Campā bis ins zehnte Jahrhundert und schwindet mit dem Verfall des Reiches selbst dahin, in Kamboja bildet sie die erste Stufe einer Entwicklung, die im achten Jahrhundert eine Unterbrechung erfährt, in den nachfolgenden aber zu einer erstaunlich üppigen Blüte der Künste geführt hat.

Merkwürdig selbständig und bedeutend ist die Plastik dieser Länder, die nicht bloß in dekorativen und figürlichen Reliefs, sondern in einer Reihe herrlicher Kultstatuen sich erhalten hat. So gibt es in Kamboja einige fast nackte, männliche Göttergestalten, die in der lebensvollen knappen Klarheit der Körperbildung an die besten Gupta-Werke erinnern, zugleich aber in der gestrafften Schlankheit und Gespanntheit der Formung an griechische Meisterwerke des strengen vorphidiasischen Stils (Abb. 226, 227). Und Campā hat im selben siebenten und im achten Jahrhundert nicht bloß die grazile Anmut himmlischer Tänzerinnen (Tafel IX), sondern auch die stille Haltung geheimnisvoll lächelnder Göttinnen und den kraftgeschwellten Stolz des königlichen Śiva in Werken von einer unerhörten plastischen Einfalt, Stärke und Reife verkörpert.

Von der indischen Kultur Sumatras, das schon im fünften Jahrhundert den Mahāyāna-Buddhismus angenommen hatte und später von Palembang (Śrīvijaya) aus eine Vorherrschaft auch über die malayische Halbinsel und Java ausübte, sind uns keine Monumente erhalten, es müßte denn die Vermutung zutreffen, daß die Könige der Śailendra-Dynastie, die von 750 bis 860 etwa auch Mitteljava beherrschten, hier in Prambanam residiert und die großen buddhistischen Heiligtümer dieser Zeit geschaffen hätten. Die ersten steinernen Denkmäler der indojavanischen Kunst sind die Tempel auf der Diĕng-Hochfläche, einem heiligen Bezirk, der von Pilgern und Opferprozessionen besucht war. Sie stammen aus dem siebenten oder dem Anfang des achten Jahrhunderts und sind einzelstehende, verhältnismäßig kleine steinerne Schreine, einst wohl dem śivaitischen Kult geweiht, die in ihrer kubischen Gliederung und ihrem Stockwerkaufbau den frühen Ziegeltempeln von Kamboja parallel gehen. Die hohen Sockel, der Portalvorbau, die Statuennischen in den Seiten- und Rückwänden, die dämonische Maske als Torabschluß deuten die spätere, weit reichere Entwicklung voraus. Diese hat ihr erstes, sicher datiertes Denkmal in dem buddhistischen Tārā-Tempel Caṇḍi Kalasan bei Prambanam von 778. Es ist kein Riesenbau, aber von reichster, stolzester Gliederung und einem Hochdrang, der auch in der zarten Pflanzenornamentik der Wände und in der üppigen Plastik der Tor- und Nischenbekrönungen herrlich sich auslebt (Abb. 228). Eine

noch großartigere Anlage ist der etwas spätere Tempel Caṇḍi Sewu. Hier umgeben auf quadratischem Grundriß nicht weniger als vier Reihen — insgesamt etwa 250 — kleiner Tempelzellen einen beherrschenden hohen Mittelbau, der mit vier vorgelagerten Kapellen kreuzförmig nach den Weltgegenden orientiert ist. Die Durchführung alles Einzelnen ist von großer Schönheit und das Ganze von höchster Klarheit und Eindrücklichkeit.

Ganz offenbar ist dies eine mathematische Plangestaltung, die eine symbolisch-magische Bedeutung hat. Sie steht im engsten Zusammenhang mit der als Tantrismus bezeichneten Richtung der indischen Religiosität, die eben um diese Zeit sowohl in den brahmanischen Kulten als im Mahāyāna-Buddhismus neue Glaubensformen begründet hatte. Metaphysische Spekulation, die ein kosmisches Weltbild aus den einfachsten Urelementen aufzubauen und im Zeichen des Wirklichen das Wirkliche selber und die Wirkung zu fassen unternahm, hatte sich mit dem alten Zauberglauben vereinigt, der im magischen Wort, im magischen Bild und in der magischen Handlung den Lauf der Dinge nach seinem Willen zu meistern wähnte. Die tantrische Lehre fand in der Wortformel den Schlüssel zur Lenkung des Werdens, in der Bildformel das Mittel der Vereinigung des Ich mit dem Gott, in der kosmischen Formel das Geheimnis der Elemente und der Gesetze des Seins. So entstanden die Mantras, graphische Abstraktionen der wirklichen und der geistigen Welten, ihnen verband man die heilbringenden Bilder der Gottheiten, deren jede über einen Teil des Weltalls regierend gedacht war, und indem man so die kosmischen Systeme irdischer und transzendenter Welten bildhaft darstellte, wurden diese Bilder selber als Mittel zur Ordnung des Weltlaufs, als große Zauberkreise und Segensquellen für Menschen und Länder angesehen. So wurde nicht bloß das Lingam und das Götterbild zum plastischen Symbol der Götterkräfte, dessen Schaffung und Verehrung diese selber herbeiziehen muß, so wurde nun neben der graphischen und malerischen Darstellung jener Mantras die Baukunst selber in den Dienst ihrer Heilswirkung gestellt und im symbolischen Bauwerk das Geheimnis und die Kraft der geistigen Segenswelten architektonisch-plastisch gestaltet, um eine zauberhafte Verbindung des Diesseitigen mit dem Jenseitigen sinnlich-übersinnlich zu vollziehen und ewig zu machen. Was im Keim schon im frühen Stūpa, was deutlicher in den quadratischen Stockwerktürmen, in den Lingam-Zellen mit den Welthütern der Tore ausgesprochen war, das wird jetzt zum Grundsatz einer symbolischen Baukunst, die ihre Werke über den großen magischen Quadraten und Kreisen der Grundrisse als Burgen und Denkmäler geistiger Welten emporstuft.

Das berühmteste dieser Monumente ist der Borobudur in Mitteljava, der einen Hügel in paradiesischer Landschaft krönt, während in der Ferne die erhabenen Gipfel schneebedeckter Vulkane aus verschiedenen Himmelsrichtungen herüberblicken. Hier erhebt sich auf riesigem, quadratischem Grundriß ein Stufenbau von fünf steilen Terrassen, deren jede mit einem Kranz von Buddha-Zellen und krönenden Stūpen umhegt ist und einen schmalen,

mit Reliefwänden zu beiden Seiten gezierten Gang zur Umwandelung des ganzen Bauwerks frei läßt (Abb. 231—233). Auf der obersten Terrasse erheben sich in drei flacheren Stufen drei Kreise von glockenförmigen Stūpen, die gitterartig je ein Buddha-Bild umschließen und in einem geschlossenen Zentral-Stūpa ihren Mittelpunkt und Gipfel finden (Abb. 232). Man vermutet neuerdings, daß der ursprüngliche Plan eine weitere quadratische Stufenfolge und die Krönung mit einem vierseitigen Zentraltempel vorgesehen habe, und es spricht einzelnes dafür, daß eine Planänderung aus technischen Gründen erfolgt sein kann. Aber kein Besucher wird die Erhabenheit der oberen Stūpenkreise vergessen, in die er nach endloser Durchwanderung der rechteckigen Wege und steilen Treppenaufgänge wie in die Heiterkeit einer geläuterten und vergeistigten Welt eintritt, und das Sinnbild des Kreises über dem Quadrat ist ihm zum tief eindrücklichen Erlebnis geworden. So überreich und vollkommen im einzelnen die architektonische Durchbildung des Monuments ist, so wenig macht es freilich, aus der Ferne oder aus der Nähe von unten gesehen, einen klaren monumentalen Eindruck, und selbst von oben ist es als Ganzes wohl zu erleben, aber nie zu überschauen. Trotzdem ist der Borobudur eines der erhabensten Denkmäler symbolischer Baukunst, ein Mantra von der großartigsten Konzeption und Gestaltung. Will man sehen, wie dieselben Meister eine einfachere architektonische Aufgabe lösten, sind auf dem Weg zum Borobudur die zwei vorbereitenden Heiligtümer Caṇḍi Mendut und Caṇḍi Pawon (Abb. 229) unübertreffliche Beispiele der großen und der kleineren Cella, die auf breiter Terrasse in klassischer Durchbildung sich erhebt, klassisch im Aufbau und in den Verhältnissen, aber auch in der reinen Scheidung des Struktiven und der Dekoration.

Diese buddhistischen Bauwerke sind gegen das Ende des achten Jahrhunderts entstanden, um 860 scheinen die Śailendra-Könige Java geräumt und einheimische Fürsten wieder in Prambanam geherrscht zu haben, bis um das Jahr 915 diese ganze mitteljavanische Kultur ein plötzliches, bisher unerklärtes Ende findet. Gegen das Ende des neunten Jahrhunderts ist wieder eine Reihe brahmanischer Tempel entstanden, in denen die bisherige künstlerische Tradition logisch sich weiterbildet. Unter ihnen ist besonders der Tempel von Lara Jongrang bedeutend, wieder eine symbolische Plananlage, deren quadratische Mauer zunächst eine dreifache Reihe kleiner Tempelzellen umschließt, über denen auf hoher Terrasse der innere Bezirk eine Gruppe von sechs Tempeln in zwei Reihen geordnet emporhebt. Die Hauptbauten sind dem Brahmā, Śiva und Viṣṇu geweiht, und jeder steigt auf einer steilen Stufenpyramide sehr kraftvoll empor, leider in den oberen Teilen noch nicht wiederhergestellt. Die straffe Gedrungenheit des Ganzen und manche Details sprechen deutlich von barocken Tendenzen, die Gesamtwirkung muß mit der Kraft hoher Silhouetten weit eindrücklicher als die des Borobudur gewesen sein. Die abstrakte Erhabenheit der buddhistischen Mantra-Idee ist freilich in diesem Drei- oder Sechsklang nicht ganz erreicht.

Die javanische Plastik tritt uns in den großen Monumenten vom Ende des achten Jahrhunderts als eine völlig ausgereifte Kunst von erstaunlicher Vollendung entgegen. In dem Buddha und den beiden Bodhisattvas, die noch heute die Cella des Caṇḍi Mendut zieren, vereinigt sich die kraftvolle Strenge der Haltung mit einer vollen und weichen, fast schon sinnlichen Formenbildung, die noch an die Buddhas der Gupta-Zeit, aber auch schon an die Śiva-Skulpturen von Elephanta erinnert (Abb. 230). Auch die meditativen Dhyāni-Buddhas, die in den Nischen und den oberen Stūpen des Borobudur sich befinden — im ganzen waren es 505 —, haben noch die einfache Klarheit und Schönheit der Gupta-Werke, doch sind die Oberflächen in dem porösen Stein weicher, blühender behandelt, und ihr verklärtes Lächeln erscheint süßer, fast irdischer als das der älteren Zeit (Tafel X). Es ist eine reife, ja überreife Kunst wie die des Praxiteles neben Phidias. Aber es ist noch etwas, was alle plastischen Gottesbilder dieses Jahrhunderts von der knapperen und reineren Formensprache der älteren scheidet, mögen sie in Elūrā und Elephanta, in Kamboja und Campā oder auf Java geschaffen sein. Es liegt wie ein dichter geheimnisvoller Schleier, wie eine ungreifbare Honigschicht über ihren offenbaren Formen, die Oberflächen sind allgemeiner und abstrakter, aber zugleich weicher, poröser und schwimmender geworden, dichter zugleich und gelockerter, als wäre dies das geheime Kunstmittel einer Plastik, die das meditative und mystische Wesen der göttlichen Existenz auf solche Weise sinnlich erlebbar und spürbar zu machen sucht. Und es hängt dies gewiß mit der Gesinnung und Absicht der religiösen Tantra-Systeme zusammen, die im sichtbaren Bilde den unsichtbaren Sinn zu ahnen gibt. So sind ja auch die vielarmigen Gottheiten und die mystischen Gebärden und Attribute jetzt erst auf eine wundervoll selbstverständliche Weise künstlerisch gestaltet, damit aber auch zu dauernden, für alle Zukunft verbindlichen Typen geworden.

Die malerische Weichheit und sinnliche Fülle, die in den Götterstatuen mehr fühlbar als greifbar wird, tritt in der üppigsten Entfaltung erst in den endlosen Relieffriesen hervor, mit denen die Umgänge des Borobudur und die Terrassen von Lara Jongrang bekleidet sind. Dort wird das Leben des historischen Buddha und die Legende seiner früheren Existenzen in der poetisch übertreibenden Ausschmückung später Dichtungen, hier der Mythus des Rāmāyaṇa und der Kṛiṣṇasage des Mahābhārata in einer unerschöpflichen Szenenfolge geschildert. In den Friesen des Borobudur ist das Leben der wollüstigen Fürstenhöfe, aber auch der Jäger und Bauern, der Seefahrer und Asketen in unbeschreiblich anmutigen Gruppen schöner Menschen, oft in reichen Bauten oder in Landschaften, unter Bäumen und an Wassern, mit großer Natürlichkeit und mit ebenso edlem Maß der Stilisierung dargestellt (Abb. 233). Es ist wie ein gelassener, endlos plätschernder Strom freundlicher Bilder, wie die ewige, unendlich süße Melodie des Gamelang oder die leidenschaftslose Schönheit der Serimpi-Tänze. Heftiger und gewaltiger ist vielfach das Leben, das in den brahmanischen Mythen des Prambanam-Tempels pulst. Auch das

Relief ist hier malerisch reicher und tiefer gelockert, die Komposition gedrängter. Was an Harmonie und Wohllaut verloren ging, ist an Ausdruck und Dramatik gewonnen. Das Ganze wirkt erregender, männlicher, so wie es barocker und mächtiger ist. Betrachtet man vollends die dekorative Skulptur aller Baudenkmäler des achten und neunten Jahrhunderts, so stößt man auf eine Fülle der Phantasie, die um wenige Grundmotive: Dämonenmasken, Säulen und Vasen, Löwe und Elefant, Lotos und Palmette ein unendliches Gespinst der herrlichsten Ranken entwickelt und mit dem feinsten Stilgefühl den immer üppiger aufblühenden Reichtum des Schmucks doch wieder dem tektonischen Gefüge, dem großen Rhythmus des Ganzen einordnet. Die indische Kunst hat hier in der glücklichen Wärme der Tropen und bei einem offenbar hochbegabten und harmonischen Volk mit ihre reinsten und reichsten Blüten getrieben.

DIE KUNST DER SPÄTZEIT

INDIEN

Es hat den Anschein, als setzte mit dem neunten Jahrhundert in Indien selber wie in den überseeischen Ländern indischer Kultur eine Zwischenzeit der Erschlaffung schöpferischer Kräfte, eine Atempause in der Entwicklung der bildenden Künste ein. Ihr folgt dann wiederum eine Periode reicher bildnerischer Produktion, die vier- bis fünfhundert Jahre umfaßt und die erst die vollste Entfaltung des indischen Barocks, allerdings aber auch seine Erstarrung mit sich bringt. Politisch vollzieht sich in diesen Jahrhunderten die Unterwerfung Indiens unter die fremde muhammedanische Herrschaft. Sie hat zwar manche Verwüstungen angerichtet, aber doch das nationale indische Leben und das Fortblühen der Künste nicht entscheidend gestört. Immerhin bleibt sie das äußere Zeichen einer zunehmenden Erschlaffung des indischen Volks und des indischen Geistes, die auch in anderen Merkmalen sich ausspricht. Wohl erfolgt noch einmal in der Nachfolge des Śankara (um 800) ein Aufblühen religiöser Mystik, wohl ist diese Spätzeit noch durch eine reiche systematisierende Wissenschaft bezeichnet, aber dies alles ist herbstlich und ohne eine frische Kraft, Vorzeichen des allmählich einsetzenden Winters. So bringen auch in den Künsten diese Jahrhunderte noch einmal ein üppiges Auflodern und darauf ein unabwendbares Absterben in Äußerlichkeit, Verfeinerung und schließlich in Roheit. Für die Baukunst des nördlichen Indien wird jetzt die Form des Śikhara-Tempels maßgebend, die wir in einem frühen Beispiel in Orissa kennengelernt haben und die in diesem Landstriche auch ihre vollendetsten Beispiele hinterlassen hat. Vor allem ist es die Pilgerstätte von Bhuvaneśvara, wo von 950 bis 1050 etwa diese Tempeltürme in kleinen und in großen Abmessungen in ungeheurer Fülle wie Pilze emporschießen (Abb. 237, 241), und dieselbe Tempelform begegnet noch im dreizehnten Jahrhundert in dem mächtigen Sūrya Deul von Konāraka (Abb. 240). Hier wird nun auch das reicher ausgestaltete Maṇḍapam, öfters mit vorgesetzten offenen Vorhallen versehen, mit einer Stufenpyramide geradlinig übereinander liegender Dachränder und diese wieder mit einer Mischform aus Stūpa und Āmalaka gekrönt. Im Śikhara-Turm selber vermehren sich die horizontalen Teilungen ins Unübersehbare, so daß sie bald nur noch als ein Streifenornament wirken oder gar völlig verschwinden. Um so stärker betont bleiben die aufschießenden Vertikalen dieser pflanzenhaft wie aus gedrängten Schößlingen emporsprießenden Türme. Behalten die Orissa-Tempel trotz allen Überflusses auch an dekorativer Skulptur (Abb. 239) noch immer eine gewisse strenge und struktive Größe, so wird das System um die gleiche

Zeit (um 1000) in dem Kandārya-Mahādeva-Tempel zu Khajurāho (im Zentrum des nördlichen Indien) zu höchster Üppigkeit gesteigert, indem das Maṇḍapam mit unendlichen einzelnen Dachpyramiden und Krönungen gleich gedrängten Berggipfeln gegen den Turm emporschwillt, der selber mit vielen angepreßten Schößlingen noch spitzer als in Orissa hinaufschießt (Abb. 238). Das Śikhara ist dann bis in die neueste Zeit eine Hauptform der nordindischen Tempelbaukunst geblieben, es wurde besonders auch von den Jaina gerne verwendet.

Auch in Gwālior, in Gujarāt findet vom elften bis zum dreizehnten Jahrhundert eine lebhafte Bautätigkeit statt, die besonders von Säulengängen und offenen oder halboffenen Pfeilerhallen Gebrauch macht (Abb. 246). Ein schönes Beispiel ist der Sūrya-Tempel von Mudherā (sicher vor 1391), der die späte Säulen- und Pfeilerform des in lauter horizontale Glieder geteilten Schafts und die völlige Überdeckung oder Auflösung aller Bauglieder mit figürlichem Relief deutlich macht (Abb. 242). Am herrlichsten und reinsten aber entfaltet sich diese Architektur der Hallen in einigen Tempeln der großen nordindischen Jaina-Heiligtümer, wie sie auf dem Berge Ābū, auf den Hügeln von Girnār und Śatruñjaya oder Pālitāna ganze Tempelstädte bilden (Abb. 247, Tafel XI). Jene sind vor allem der Tempel des Ādinātha Tīrthankara (Abb. 243), der 1032 von Vimala, und der des Neminātha Tīrthankara (Abb. 244), der 1232 von Tejahpāla auf dem Berg Ābū gestiftet worden ist. Beide sind Kleinodien der reichsten Baukunst, die mit weiten flachgedeckten Säulenhallen ein inneres Heiligtum umschließt, wobei vor der Cella ein mittleres Oktogon noch besonders mit Trägergehängen umkränzt und im Rund mit einer flachen, in der Mitte wie eine Blüte niederhängenden Kuppel gekrönt ist (Abb. 245). Beide Tempel sind in weißem Marmor mit einem unerhörten Reichtum zierlichster Skulptur wie mit durchbrochener Stickerei überdeckt. Wie der Grundplan an die islamische Moschee erinnert, so findet sich auch in der Dekoration das geometrische Element der muhammedanischen Ornamentik, aber es ist mit den indischen Formen zu einer unlösbaren Einheit von unerhörter Pracht und schließlich doch ganz indischem Charakter verschmolzen. Bei alledem bleibt dies eine Baukunst der malerischen Durchblicke, der Addition und nicht der Form und Raum aus einem Kern gestaltenden Schöpfung.

In dem mittleren Indien des Dekkhan hat sich ein Baustil entwickelt, den man gewöhnlich als Cāḷukya-Stil bezeichnet und der gewisse Eigenheiten der nordischen mit denen der südlichen Bauweise mannigfach verbindet; doch überwiegen die Charakteristika der südlichen Kunst. Er hat besonders in Maisūr unter den Hoyśalas geblüht. Sein Kennzeichen ist die Anordnung von drei Schreinen um eine Mittelhalle, hohe Sockel und ein pyramidenförmiger, doch niedriger Turmbau. Der bedeutendste Bau ist der unvollendete Hoyśaleśvara-Tempel in Halebīd, ein Werk des dreizehnten Jahrhunderts, das in seinem ausgeführten Teil mit der reichsten figürlichen Plastik ganz überdeckt ist (Abb. 251). Den reinen südlichen Typus vertreten die Tempel von Tanjor,

besonders der große Rājrājeśvara (Abb. 248, 249), um das Jahr 1000 von den Cola errichtet: hinter den einfachen Vorhallen die königlich ansteigende hohe Pyramide des Vimāna, noch ganz in den strengen und klaren Formen der älteren Zeit, aber doch schon reicher mit Statuennischen und Stockwerkzierat umkleidet. Die üppigste Durchbildung dieses Typus zeigt der Subrahmaṇiya-Tempel in Tanjor (früher um 1200, neuerdings ins achtzehnte Jahrhundert datiert!). Hier ist Halle und Vimāna zu einem gemeinsamen, wie eine Palastfassade durchgebildeten Hauptgeschoß vereinigt, und über dem letzteren erhebt sich die kuppelgekrönte Stockwerkpyramide. Die Durchbildung im einzelnen ist überaus reich, dabei systematisch nach der Höhe zu üppiger schwellend, und entfaltet alle Register einer äußerst raffinierten Barockkunst (Abb. 250).

Ist hier noch der eigentliche Tempel das weithin herrschende Zentrum der Anlage, so scheint sich dies im Süden schon unter den Pāṇḍya (um 1100—1350) geändert zu haben. Jetzt kommt die Sitte auf, die alten Schreine in immer neue und weitere Umfriedungen von Höfen, Teichen und Mauern einzuschließen und diese Mauern in den Mittelachsen auf vier Seiten mit immer riesiger aufgetürmten Torbauten, den sogenannten Gopuras, zu kennzeichnen (Abb. 255). Der Typus des Gopuram, eines breitgelagerten Torgebäudes mit dem schiffartig geschwungenen Giebeldach, wird nun durch Häufung der Stockwerke zu gewaltigen Pyramiden gesteigert und immer unübersehbarer mit plastischem Figurenschmuck überhäuft (Abb. 252—254). Dieses Barock fand in der Kunst von Vijayanagar (um 1350—1600), das den Süden von der Herrschaft der Muselmanen befreit hatte, eine Fortbildung und unter den Nāyyaks von Madura im siebzehnten Jahrhundert einen letzten übertreibenden Ausklang. Kennzeichnend für diesen Spätstil sind die oft herrlichen, in den Teichen sich spiegelnden Säulenhallen (Tafel XII), die dem Verkehr und der Unterkunft der Pilgerscharen dienen und in den reicheren Maṇḍapas eine weitgehende plastische Auflösung der Säulen durch sich bäumende Löwen, der Pfeiler durch hochsteigende Rosse mit Reitern und durch ganze Gruppen von Bildnisstatuen als Gebälkträger zeigen, eine Plastik, die im einzelnen naturalistisch-manieriert, im ganzen von einer wilden Phantastik erscheint wie die Ausgeburten europäischer Barockkirchenräume (Abb. 257, 258). Diese ganze indische Spätarchitektur, die ihre Grundlage in den streng festgelegten heiligen Regeln der altüberlieferten, aber schwer datierbaren Lehrbücher (Śilpa-śāstras) besitzt, ist in ihrer handwerklichen Tradition bis heute lebendig geblieben. Sie sucht freilich ihre Größe nicht mehr in der einfachen Erfindung und Gestaltung, sondern in einer ins Maßlose gehenden äußeren Addition und Multiplikation der konstituierenden Grundelemente. Es geschieht dies nach einem Gesetz, das dem indischen Geist eigentümlich zu sein scheint, das sich in der Religion, in der Kosmologie als unendliche Konstruktion von göttlichen Wesenheiten und Welten, in der Literatur als endlose Häufung des Redeschmucks und der Systematik ausspricht. Es geschieht aber auch nach einem allgemeinen Gesetz der Kunstentwicklung, das immer eine, sei es kürzere, sei es längere Barockperiode als letzte Aus-

schweifung an das Ende der schöpferischen Zeiten setzt. Das indische Barock ist freilich schon über tausend Jahre alt, das heißt, es spricht einen grundlegenden Wesenszug des indischen Menschen aus.

Neben der durch die Religion als geheiligt erhaltenen Überlieferung einer rein indischen Kunst hat sich unter den muhammedanischen Herrschern zeitweise auch ein interessanter Mischstil aus islamischen und einheimischen Elementen entwickelt. So ließen die Eroberer z. B. in Gujarāt von einheimischen Baumeistern die schönsten Moscheen errichten, die in allen Einzelheiten einen neuen Hindustil zeigen (so besonders seit dem fünfzehnten Jahrhundert). In Vijayanagar selbst entstehen bald darauf unter einer unabhängigen Dynastie Paläste und Pavillons, in denen islamische Bogenformen mit indischen Gesimsen und Dächern sich verbinden (Abb. 260). In der Rājputāna und in Bundelkhaṇḍ entwickelt sich seit dem fünfzehnten Jahrhundert eine großartige Baukunst von burgenartigen Fürstenpalästen, in denen sich wiederum islamische Motive mit einheimischen verbinden und durchdringen. Es bildet sich eine indo-islamische Ornamentik, und selbst in den Bauten der Großmogule von Delhi (Abb. 259), die gewiß nach fremdem Plane von indischen Handwerkern ausgeführt worden sind, glaubt man einen Hauch von der Leidenschaft und der Stille der indischen Seele zu spüren.

Auch die indische Plastik hatte mit dem Ende des neunten Jahrhunderts ihre reifste Höhe überschritten. In Nordindien gewinnt sie nun freilich sowohl im Äußern der Tempel des Śikhara-Typs wie auch im Innern von Jaina-Hallen, wie denen vom Berge Ābū, erst recht die Oberhand und breitet sich in unerhörtem Reichtum über ganze Fassaden und Türme. Aber es ist nun nicht mehr das einzelne Werk, dessen Stärke und Vollendung in sich selber gesucht wird, sondern die Fülle der göttlichen und dämonischen, menschlichen und tierischen Gestalten, die wie an den Kathedralen der Gotik eine ganze Welt religiöser Beziehungen illustrieren, und die in ihrer Gesamtheit wie das Gesicht einer übermenschlichen, transzendentalen Lebensfülle, als ein Hymnus, als ein Rausch von Schöpfung den Beschauer überwältigt. An den älteren Bauten, die um das Jahr 1000 entstanden sind, regen und bewegen sich diese wilden und ekstatischen Götter, diese sich umarmenden halbgöttlichen Paare (Abb. 261), die Löwenreiter, Nāgafrauen und Apsaras (Feen), die in tief unterschnittenem Relief aus ihren Nischen wenig hervortreten, noch ganz in den traditionellen Stellungen der älteren Plastik, nur daß die Weichheit der Glieder gelöster, die Oberflächen malerisch freier und naturalistischer durchgebildet sind. Besonders bei Frauenfiguren kommt hier das erotische Gefühl in der Übertreibung wollüstiger Körperbewegung und in der Sinnlichkeit der Modellierung stark zum Ausdruck (Abb. 262—264). Später wird auch dies zum Schema, wo Gegenständliches über die künstlerische Gestaltung siegt und die dekorative Absicht des Ganzen die Durchbildung des Einzelnen vernachlässigen macht. Im höchsten Grade gilt dies für die Plastik der berühmten Jaina-Tempel, die technisch ebenso raffiniert wie künstlerisch im einzelnen steif und manieriert behandelt ist; dennoch entsteht durch

den Reichtum und die Disposition des Ganzen ein berückender Traum von Schönheit und Musik der Sphären.

In diesen Jaina-Bildern, die ja auch als einzelne marmorne Kultstatuen der Jinas oder Tīrthankaras häufig sind, tritt in der Behandlung des Marmors, in der äußersten Glättung und Präzisierung der Oberflächen, in der vielfachen Durchbrechung und Unterhöhlung, welche die Figur fast wie Filigranarbeit in einen ebenso reich gearbeiteten Rahmen setzt, schließlich sogar im Gesichtstyp eine enge Verwandtschaft mit einer großen und wichtigen Gruppe spätbuddhistischer und hinduistischer Kultplastik entgegen, die etwa vom zehnten bis zum zwölften Jahrhundert in Nordindien geblüht haben muß. Man vermutet neuerdings, sie habe ihr Zentrum in einer vielleicht buddhistischen Schule in Nālandā gehabt. Jedenfalls werden die alten Götter-, Buddha- und Bodhisattva-Typen hier auf eine scharf präzisierte hieratische Formel gebracht und mit höchster Eleganz technischer Verfeinerung durchgebildet, in einer Stilisierung, die wir in Europa wohl als archaistischen Manierismus bezeichnen würden. Dabei erinnert die Behandlung auch des Steins durchaus an Bronze, und wahrscheinlich hat diese Kunst in Bronzebildern ihr Höchstes geschaffen. Nur kleine, aber reiche und feine Beispiele von Bronzewerken sind erhalten, sie machen es wahrscheinlich, daß aus dieser Bildnerschule die Plastik von Birma und Siam, teilweise auch von Ceylon und Java, nachhaltig beeinflußt worden ist. Sicher geht die buddhistische Bronzekunst von Nepāl und Tibet, die später für China von Bedeutung wurde, auf sie zurück (Abb. 265).

Ein anderes Zentrum der Bronzeplastik muß in Südindien und Ceylon bestanden haben, wo Überlieferung und Technik sich bis heute erhalten haben. Ein Hauptwerk früher Zeit ist die große Pattinī Devī des Britischen Museums, die dem zehnten Jahrhundert zugeschrieben wird (Abb. 267). Sie geht stilistisch zusammen mit Steinbildern von so edler Natürlichkeit und einfacher Größe wie das des Königs Parākrama Bāhu in Poḷonnāruva (zwölftes Jahrhundert) und ist das herrliche Beispiel einer Plastik, die den Körper noch in strengen und klaren Hauptformen, doch schon im Wellenspiel geschwungener Oberflächen sieht. Das indische Schönheitsideal des Weibes hat in dieser Keuschheitsgöttin eine wahrhaft keusche Darstellung gefunden. Wohl zwei bis drei Jahrhunderte später ist die Statuette eines tamilischen Śaiva-Heiligen, der knabenhaft schmal und schlank mit entzückender Grazie der Haltung und sprechender Gebärde gegeben ist (Abb. 266). Hier ist die Oberfläche, der Ausdruck ganz weich und blühend geworden. Wieder um Jahrhunderte später sind dann zweifellos die in der Einzelform scharf und schematisch behandelten südindischen Bronzen, wie etwa die hübsche Affenstatuette oder die prachtvolle Konzeption des in vielen Kultbildern verbreiteten Śiva Naṭarāja, des Gottes, der im kosmischen Tanz mit den mystischen Gebärden seiner vier Arme und in flammender Aureole dargestellt ist (Abb. 268, 269). Die Unendlichkeit einer ausschweifenden, doch immer wieder in sich selber kreisenden Bewegung ist in diesem Gottesbild, das Schöpfung, Erhaltung, Zerstörung, Verkörperung und Erlösung mystisch aus-

drücken soll, mit wundervoller Reife durchgebildet. Man hat es mit Recht dem Buddhabild als den polaren Gegensatz, dem Typus des absoluten Seins als den des absoluten Werdens gegenübergestellt.

Die dekorative Plastik der südindischen Tempel ist demgegenüber — wie die der nordindischen in ihrer späteren Phase — im einzelnen angesehen steif und von schematischer Erstarrung. So blühend lebendig noch die Tierfriese am Hoyśaleśvara-Tempel (zwölftes Jahrhundert) sind, so manieriert erscheinen über ihnen schon die großen Figurenreihen (vgl. Abb. 251), so sehr muß vollends die Plastik von Madura (Abb. 257, 258) als technische Bravourleistung, als reines Kunstgewerbe berühren. Die Erstarrung ist auch hier schon früh eingetreten.

Bei der Spärlichkeit der erhaltenen Reste läßt sich die Entwicklung der späteren indischen Malerei nur sehr ungenügend verfolgen. In einem Tempel von Poḷonnāruva auf Ceylon sind große buddhistische Fresken aus dem letzten Drittel des zwölften Jahrhunderts vorhanden, die auf ein langes Nachleben der Traditionen von Sīgiriya und Ajaṇṭā schließen lassen. Manches berührt zwar archaistisch und leer, doch ist es im ganzen noch immer das alte reiche Gedränge lebensvoller Figuren, nur ist die Modellierung flacher, das Zeichnerische stärker betont und der Umriß zuweilen von sehr freier und virtuoser Geläufigkeit. In einer Reihe von Tempeln in Pagān — wenn wir hier gleich vorgreifend auf Birma hinweisen dürfen — finden sich Wandbilder des elften bis dreizehnten Jahrhunderts, die einen Stil vertreten, wie er wohl auch für die älteste tibetische Malerei gültig war und wahrscheinlich mit der Schule von Nālandā in Zusammenhang gebracht werden muß. Es ist ein hieratischer Stil, der das völlige Gegenspiel zu Ajaṇṭā bedeutet. Vor teppichartigen Hintergründen flach stilisierter Ranken, Bäume und dergleichen bewegen sich klar isolierte Figuren, die in ihrer schwanken, grazilen Haltung die indische Herkunft deutlich erkennen lassen. Sie sind ganz auf die manierierte Sprache der Linien und der Fläche gestellt, ihr reicher Schmuck und ihre Verflochtenheit mit dem Rankenspiel des Grundes gibt ihnen einen ornamentalen Charakter von kapriziöser Beweglichkeit. Einzelheiten, wie die spitzen Nasen, die geschweiften Umrisse von Lippen, Lidern und Brauen, das im Dreiviertelprofil über den Umriß vorspringende Auge der abgewandten Seite, verbinden diese Malerei nach rückwärts mit den freilich noch einfacheren Deckenbildern des Kailāsa-Tempels von Elūrā (achtes Jahrhundert), nach vorwärts mit einer Gruppe von Miniaturhandschriften, die in Gujarāt, Bengalen und Nepāl im zwölften bis fünfzehnten Jahrhundert entstanden sind, ja mit dem bis heute fortlebenden Zeichenstil von Birma und Siam, Java und Bali. Es ist eine höchst raffinierte Flächenkunst züngelnd bewegter Linienspiele, die in Hinterindien und Indonesien ins Dekadent-Manierierte, in Nepāl und Tibet in ein hieratisches Schema, im eigentlichen Nordindien ins Barbarisch-Naive, ja ins Drollige auszumünden scheint. Diese letztere Tradition setzt sich im sechzehnten Jahrhundert in Gujarāt und Rājasthānī in eine kühnere und breitere Miniaturmalerei um, die mit farbigem Glanz in streng flächenhafter Darstellung Episodenbilder von höchst lebendiger Erfindung und starkem

lyrischen Stimmungsgehalt erschafft. Es entsteht so, nicht ganz unberührt von persischer Miniatorenkunst, ja von Europa, an den Rājputenhöfen eine neue quasi-naive Malerei, die bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts eine flächenhafte Komposition und streng lineare, rein auf Profil und Vorderansicht gestellte Stilisierung mit einer ganz frischen Erfindungskraft und Naturbeobachtung, mit unerhörtem Farbensinn und einer stillen, hingebungsvollen Innigkeit des Gefühls verbindet (Abb. 270—273, Tafel XIV). Ist es der letzte Ausklang einer uralten, raffiniert und steril gewordenen Kultur, die ganz leise anhebt, wieder unmittelbar, wieder jung und schöpferisch zu empfinden? Was hier gemalt wird, ist nicht mehr Tradition und Schema, sondern das große Gefühl gegenwärtigen Lebens. Damit kommt es den Quellen der ältesten Kunst wieder nahe.

DIE AUSSENLÄNDER

Die Kunst der Außenländer während der Spätzeit bedarf noch einer kurzen Besprechung. Die Plastik und Malerei von Ceylon ist bereits mit der indischen behandelt worden. Die Baukunst zeigt größere Eigentümlichkeit, ohne daß man doch eine klare und einheitliche Entwicklung feststellen könnte. Ihre Hauptform ist der hier Dāgoba genannte buddhistische Stūpa, der in seiner alten Halbkugelgestalt um die Hauptstadt Anurādhapura schon im dritten, zweiten und ersten Jahrhundert v. Chr. in sehr großen, wahrhaft monumentalen Beispielen, gelegentlich von Pfeilerkreisen umgeben, errichtet worden ist (Abb. 156). Es ist aber fraglich, wie weit der heutige Zustand ursprünglich ist, da die meisten Bauten unter der Herrschaft des bedeutenden Parākrama Bāhu (1164—1197) wiederhergestellt worden sind. Dieser hat besonders um seine Hauptstadt Poḷonnāruva große Tempelbauten errichtet, so den Sat Mahal Pāsāda, eine abgetreppte Stockwerkpyramide, die an chinesische Pagoden erinnert, so den „Nördlichen Tempel" und das Thūpārāma-Vihāra, die in ihrem einfachen kubischen Aufbau und ihrer schönen Fassadengliederung zu der älteren Baukunst von Kamboja und Campā, auch zu einigen späteren Denkmalen auf Java eine Verbindung herstellen könnten. Eine Kunst von edlem und stillem Maß scheint hier in Ceylon geblüht zu haben, doch müssen die einzelnen Werke verschiedenen Stilrichtungen angehören.

Nach dem Zerfall des mitteljavanischen Reiches hatte sich in der zweiten Hälfte des zehnten Jahrhunderts in Ostjava eine neue Macht und ein Kulturzentrum gebildet, das unter verschiedenen Herrengeschlechtern bis zum Ende des vierzehnten Jahrhunderts auch in den Künsten schöpferisch blieb. Die Religion ist brahmanisch, wenn auch zum mindesten am Fürstenhof ein esoterischer Buddhismus eine merkwürdige Verbindung mit ihr eingegangen ist. Śivabuddha ist der posthume Name eines der Herrscher, die sich nach ihrem Tode in der Gestalt brahmanischer Götter verehren ließen. In diese Periode fällt auch die Entwicklung einer einheimischen Literatur, die zunächst die indischen Götterepen

in die Kawi-Sprache übersetzt, doch bald auch eigene Werke hervorbringt. So glaubt man auch in der Baukunst und Plastik eine allmähliche Umwandlung der indischen Elemente in einen national-javanischen Stil zu beobachten. Originell ist jedenfalls am Abhang heiliger Berge die Anlage fürstlicher Grabwände, die gleichzeitig als Badeplätze für religiöse Waschungen dienten. Im Tempelbau wird der alte Cella-Typus des Caṇḍi Mendut oder Caṇḍi Sewu zu gewaltigem Hochdrang auf steiler Terrasse und mit beherrschenden Turmbekrönungen in barocken Formen emporgesteigert. Dabei wird die kosmisch orientierte Zentralanlage des achten Jahrhunderts verlassen, im Panataran-Tempel (vierzehntes Jahrhundert) z. B. entfaltet sich eine große Tempelanlage, die aus ganz unsymmetrisch geordneten Einzelbauten besteht. Der früher allein gebrauchte Haustein verbindet sich mit dem Ziegelbau oder wird ganz von ihm ersetzt, und das reiche, doch immer maßvolle Barock vereinfacht sich schließlich zu kubischen Grundformen, die einen strengen Höhendrang bewahren. Den letzten Ausklang dieser Kunst findet man in den Hindutempeln von Bali, hier freilich wieder in ein allerüppigstes ornamentales und dämonisches Leben auflodernd. Auf Java selber hat der Islam (um 1400) dieser Entwicklung ein Ende gesetzt.

Die Plastik zeigt im Kultbild die Nachwirkung der mitteljavanischen Tradition am stärksten. Auch hier äußert sich die malerische Tendenz und die Pathetik des Barock, wie etwa in dem prachtvollen vom Garuda getragenen Viṣṇu (Abb. 274), als den sich König Erlanga in seinem Grabplatz verherrlichen ließ (um 1050). In dem bekannten Gaṇeśa-Bild (Abb. 277) verbindet sich Schmuckreichtum mit dem Hang zum Dämonischen, der zu gleicher Zeit in gewaltigen Steinmasken sich auslebte, zu einer eigentümlich mächtigen Verkörperung des elefantenhaften Weisheitsgottes. In der Prajñāpāramitā von Siṇgasāri (Abb. 275), die man ins dreizehnte oder vierzehnte Jahrhundert datiert, ist die letzte und zierlichste Durchbildung des alten buddhistischen Typus, doch freilich auch eine gewisse süße Leere erreicht, es ist ein klassizistisches mehr als ein klassisches Werk, beweist aber mit anderen, in den schmückenden Einzelheiten naturalistischen und überreichen Kultbildern (Abb. 276), wie stark und wie lange die klassische Tradition trotz veränderter Empfindung nachwirkt. Freier und eigentümlicher ist die Entwicklung des Reliefs, wo sich zunächst schon im zehnten Jahrhundert eine äußerst malerische Auflockerung, im dreizehnten und vierzehnten aber die Rückkehr zu einem flächenhaft-linearen Stil zeigt, der den Fries wie einen Teppich mit ebenso naiv wie ornamental gesehenen Wirklichkeitselementen durchsetzt (Abb. 278). Es zeigt sich hier jene eigentümliche, zugleich primitive und raffinierte, zeichnerische Manier, die in Wayang-Figuren, Bildrollen und Masken und in der balinesischen Skulptur (Tafel XV) bis heute lebendig geblieben ist. Es scheint, als hätte das eingeboren Javanische sich um diese Zeit erst völlig durchgesetzt — doch finden wir eine analoge Stilbildung in Siam und Birma.

In Kamboja hatte das, wie es scheint, von Norden stammende Volk der

Khmer seit dem neunten Jahrhundert ein mächtiges Reich geschaffen. Ihre Könige, die vielleicht indischer Abkunft, ihre Minister, die Brahmanen waren, schufen als Denkmale ihrer Macht und der Ordnung des Reichs immer neue Hauptstädte, deren Mittelpunkt die Tempel waren. Neben den Kult des Viṣṇu und Śiva, neben den diesem untergeordneten Buddhadienst tritt die Verehrung der nach ihrem Tode vergöttlichten Könige, die wir schon auf Java kennenlernten, aber darüber hinaus der Kult des Gott-Königtums selber, des Devarāja, der im Lingam verehrt wurde. Die Vorstellung von einer solchen göttlich das Reich durchwirkenden Königsmacht führte offenbar auch zu der großartig-monumentalen Anlage und Aufrichtung der ganz in Stein errichteten Hauptstädte, deren erstes Beispiel Bantéai Chmar, das Werk Jayavarmans II. (802—869) sein soll. Der rechteckige, streng orientierte und zentrierte Grundriß, die Umschließung mit breiten Wassergräben, die von steinernen Dämmen als Zugangsstraßen durchschnitten sind, die hohen Mauern und langen, überwölbten Korridore, die mächtigen, dreifach gruppierten Tore mit ihren Türmen und ebenso die Ecktürme — dies alles sind Elemente, die für den Bautypus der Städte wie der Tempel charakteristisch bleiben. Im Mittelpunkt der Stadt liegt als ihr Kern der steinerne Haupttempel, während alle Wohn- und Nutzgebäude offenbar in vergänglichem Material erbaut waren: die einerseits wohl militärische, vor allem aber religiöse Bedeutung des Ganzen ist somit augenfällig. Die Bauformen selber unterscheiden sich von denen des älteren Backsteinstils, und man hat daraus auf das Vorbild älterer Holzkonstruktionen des neuen Nordvolkes schließen wollen. Dafür spricht manches, doch sind die Zusammenhänge und auch die Chronologie wohl noch keineswegs klar. Jedenfalls liegt eine in der Konzeption und in der Durchführung gewaltige Schöpfung vor.

Die größte und wichtigste dieser Hauptstädte ist Aṅkor Thoṁ, das man bisher für eine Gründung vom Ende des neunten Jahrhunderts hielt, das aber ganz neuerdings in die erste Hälfte des elften Jahrhunderts datiert wird. Hundert Jahre später beschreibt ein chinesischer Gesandter die Pracht dieser Stadt, die eine Mauer von drei Kilometern im Geviert umschloß. Nördlich an die Stadtmitte schließt sich der große Hauptplatz, von der gewaltigen Terrasse des Palasts beherrscht, die mit Relieffriesen und vorspringenden Nāga-Figuren geschmückt ist. Im Zentrum des Palasts erhebt sich auf steilem, dreigestuftem Sockel der Phimeanakas, der geheiligte Haustempel der Könige, heute eine Palastfassade, deren oberer Teil zerstört ist. Genau im Süden dieses Gebäudes der Baphuon, eine riesige Tempelanlage des bekannten Grundrisses auf dreifacher Terrasse, die einst von einem hohen Śikhara gekrönt war. Südöstlich, und genau im Zentrum der Stadt, steht endlich der Bayon, wiederum ein System von Terrassen, Höfen und Galerien, die mit riesigen Tor- und Ecktürmen um den beherrschenden Mittelturm sich schließen. Hier stand das Devarāja-Lingam, standen die Statuen der brahmanischen Götter, der mystischen Buddhas, der Stadtgottheiten des Landes und der vergöttlichten Herrscher. Die Türme tragen, als Lingas gedacht, auf ihren Seiten die riesigen Masken des viergesichtigen Śiva (Abb. 283).

Das Ganze ist eine Götterburg, ein Mantram, dessen magischer Einfluß über die Stadt und das ganze Reich ausstrahlen sollte.

Den gleichen Gedanken und die gleiche Anlage, nur in noch größeren Maßen, verwirklicht endlich der im Süden außerhalb der Stadt gelegene Riesentempel Aṅkor Vāt, der hundert Jahre später von Sūryavarman II. (1112—1152) aufgerichtet worden ist (Abb. 279—282). Er ist auch künstlerisch das Meisterwerk und der Gipfel dieser ganzen Bauentwicklung. Östlich der nordsüdlichen Hauptachse der Stadt gelegen, nimmt sein Rechteck mit dem 200 Meter breiten Wassergraben, der es umschließt, etwa den Raum eines ganzen Viertels von Aṅkor Thoṁ ein. Ein fünffacher Mauerring umfängt in immer engeren Abständen, auf immer höher sich emporsteigernden Terrassen, das innerste und höchste Heiligtum. Die eigentliche Tempelburg besteht aus drei konzentrischen Rechtecken, deren äußeres nach außen, deren mittleres nach innen und deren innerstes — nun im Quadrat — nach beiden Seiten sich in einfachen oder doppelten Umgängen öffnet. Diese Galerien wie die Mittelkorridore sind mit ganzen oder halben (das heißt einseitigen) spitzbogigen Tonnengewölben gedeckt, die von geschlossenen Mauern oder Fensterwänden oder von quadratischen Pfeilern getragen sind (Abb. 281). Die mittlere Galerie enthält den berühmten großen Relieffries. Auf der Westseite führt die Zugangsstraße noch durch ein besonderes System gewaltiger Torbauten und Vorhöfe, Terrassen und flankierender Seitengebäude, die in den Plan des Ganzen prachtvoll eingegliedert sind. Je weiter man ins Innere vordringt, desto mächtiger und reicher steigern sich die Galerien und Kreuzgänge, die Stufen, Torwege und Vorhallen, bis man zu dem einen, kreuzförmig das Ganze beherrschenden allerheiligsten und allerhöchsten Mittelturm gelangt. Im Aufbau aber machen die Terrassensockel, die vorspringenden Treppen, die Pfeilerreihen der Umgänge, die übereinander gestuften Steindächer, die Portalvorbauten und die großen, mit vorspringenden Gesimsen und Eckakroterien in Stockwerkringen emporsteigenden Türme den Plan dieser Götterburg bis in weite Ferne gewaltig sichtbar. Alle Verhältnisse sind auf das feinste durchdacht und abgewogen, und der plastische Schmuck erhöht den architektonischen Eindruck, indem er sich einfügt, ohne ihn zu stören. Dieser Bau ist das reifste und letzte Werk einer sakralen Baukunst, die schon gegen das Ende desselben Jahrhunderts mit der Macht des Reiches dahinsank. Erst im vierzehnten Jahrhundert erscheint noch einmal ein kleiner Tempel wesentlich anderer Art, der sich in archaistischer, doch künstlerisch vollendeter Form an die Bauten des neunten Jahrhunderts anlehnt.

Gibt diese großartige und höchst eigentümliche Baukunst das Schauspiel einer hohen und eigenartigen Kultur, die hier fern von Indien aufgeblüht ist, so verstärkt sich dieser Eindruck bei der Betrachtung der Skulpturen, mit denen die Tempel und Terrassen der Khmer geschmückt waren. Bei den Kultbildern weicht in diesen Jahrhunderten die gestraffte Schlankheit der Frühzeit einem volleren und schwereren Formenkanon, der sich an die Plastik von Campā anzuschließen scheint, und es zeigen insbesondere die Gesichter eine

Weiterbildung des alten Typus in rundere, geschweiftere und breitere Formen, die ein eigenes Rassenideal aussprechen. Mit starker Konzentration des plastischen Ausdrucks und mit wachsender malerischer Weichheit akzentuiert sich in diesen Köpfen jenes besondere Lächeln der breiten Lippen und schöngeschwungenen Lider, das ihrer Versunkenheit etwas Unaussprechliches, zugleich Sinnliches und Seelisches verleiht. Der bekannte Nāga-Buddha aus Aṅkor Thoṁ (Abb. 287) ist eines der feinsten, aber nicht das ausgesprochenste Beispiel. Wundervoll entfaltet sich in den Khmerbauten auch die Kunst des Reliefs, das im Gegensatz zu dem älteren mehr dekorativen und sehr aufgelockerten Stil (etwa noch des neunten Jahrhunderts) in der Blütezeit eine aufs feinste organisierte, bald stärker heraustretende, bald ganz zart in der Ebene zurückgehaltene Flächenhaftigkeit gewinnt. Es ist in den Friesen von Aṅkor Thoṁ noch derber und gewissermaßen naiver und erhält erst im Aṅkor Vāt seine letzte Verfeinerung (Abb. 284—286). An den Wänden der Balustraden und dann erst recht der großen Galerien breitet es einen ganz unerschöpflichen Reichtum von Bildern aus: die Göttermythen des Mahābhārata und des Rāmāyaṇa, die Himmel und Höllen des Glaubens, aber auch die weltlichen Aufzüge der Heere, die Hofstaaten der Könige und Fürstinnen und die Fronarbeiten des Volks zur Vollendung der göttlichen Tempel. Es ist schwer, die Feinheit und Lebendigkeit dieser riesigen Relieffriese zu beschreiben, die sich bald in uferlos wogender Bewegung hinziehen, bald in klar geordnete Bildkompositionen geschlossen sind. Hier herrscht Ruhe, dort ein leidenschaftlich quirlendes Stürmen, und wundervoll ist das Hintereinander großer Menschenmassen in die Fläche gebreitet, die bald das ganze Bild erfüllen, bald von Baumwipfeln oder ausgebreiteten Architekturen eingerahmt sind. Die Palastbauten, die hier dargestellt werden, offenbar aus vergänglichen Stoffen errichtet, zeigen schon die geschweiften Kurven und die züngelnde Phantastik überquellenden Ornaments, welche die späten Bauten von Siam und Birma charakterisieren, und um Einzelgestalten himmlischer Tänzerinnen lodern, wie ein Ausklang ihrer preziösen Gebärde, endlose Flammen unerschöpflich bewegten Geranks (Abb. 286). Man begreift hier, selbst vor den Bildern wilder Schlachten (Abb. 285), daß der Inder im Tanz das Geheimnis der Malerei erlebte.

Wie die Khmer ein den südchinesischen Rassen nahestehendes Volk gewesen sind und dennoch eine im Wesen indische Kultur hervorgebracht haben, so gilt dies auch für die den Tibetern verwandten Shān- und Thai-Stämme, die seit dem achten Jahrhundert die älteren Siedler des Irawadi-Tales und der anschließenden Westküste Hinterindiens verdrängten und das spätere Reich von Birma begründet haben. Schon im fünften Jahrhundert hatte es hier Zentren indischer Kultur, buddhistischen und brahmanischen Glaubens gegeben, und frühe schon wurde dies Land ganz für die Lehre des Buddha gewonnen, indem es im Süden mehr dem Hīnayāna, im Norden eher dem tantrischen Mahāyāna, doch ohne klare Scheidung, zugeneigt war. Im achten Jahrhundert wurde das alte Pagān als Hauptstadt begründet, 847 die Stadtmauer errichtet, um 1050 war die Eini-

gung Birmas unter den Königen von Pagān vollendet. Aus dem neunten Jahrhundert gibt es noch einen Viṣṇutempel und mehrere Stūpen von hoher, wasserblasenähnlicher Form. Aber erst seit der Mitte des elften Jahrhunderts beginnt eine Periode riesiger Bautätigkeit, die in und um Pagān in 200 bis 250 Jahren viele Tausende von Tempeln und Glaubensdenkmälern aufgetürmt hat. Fast ohne Ausnahme sind es Ziegelbauten, mit geschnittenem Stuck verziert (auch glasierte Ziegel, ja glasierter Sandstein kommt vor), fast durchweg auch kosmisch orientierte, pyramidenförmig aufgestufte Denkmäler auf quadratischem Grundriß, die, seien sie Stūpen oder Tempel, mit einer hohen krönenden Spitze weithin für den Glauben zeugen und Segen ausbreiten sollen. Offenbar sind Vorbilder und Bauformen aus den verschiedensten Ländern des buddhistischen Kulturkreises nachgebildet worden, man findet ceylonesische Dāgobas ebenso wie den auf einen gewaltigen Kubus gesetzten Mahābodhi-Turm von Bodhgayā (1215), der ja selber zweimal in diesen Jahrhunderten von birmanischen Königen wiederhergestellt worden ist (Abb. 290). Einer der größten und eigentümlichsten Bauten ist der Ānanda-Tempel (1082—1090), von einer ähnlichen Grundrißidee aus geschaffen wie die Tempel von Kamboja, doch so, daß keinerlei Mauern, Höfe und Galerien vorhanden sind und das Bauwerk als eine plastische Einheit emporsteigt. Über dem kubischen Hauptgeschoß streben die schrägen Dächer konzentrisch nach der Mitte hinauf, wo ein gewaltiges Śikhara mit einer schlanken Stūpaspitze alles emporreißt und zusammenfaßt. Vier mit Vorbauten über den Kern hinausstoßende, spitz gewölbte Riesenkorridore durchschneiden kreuzförmig das Innere und gliedern mit ihren Giebelaufbauten das Äußere wie die Stūpentürmchen der diagonalen Dachkanten (Abb. 288). Diese Gänge führen zu den riesigen vier Figuren stehender Buddhas, die im Zentrum des Tempels, geheimnisvoll von oben erleuchtet, nach den vier Weltgegenden schauen. Als Hauptbeispiele des birmanischen Stūpa sei Shwezigon (1059 erbaut, 1084 bis 1112 vergrößert) und Mingalazedi (1274) genannt, die ähnlich wie der Borobudur eine quadratische Terrassenanlage und darüber den gewaltigen Glockenstūpa in herrlich klarem und eindrucksvollem Aufbau zeigen (Abb. 289). Diese Glockenform des Stūpa, die später im An- und Abschwellen ihres Umrisses immer mehr sich verfeinert und zuspitzt, ist typisch für Birma geworden. Seit der Verwüstung durch die Mongolen (1287) zerfällt Pagān, das nahe der Küste im Süden gelegene Pegu wird wieder Hauptstadt, um später Rangoon, zuletzt wieder dem nördlichen Mandalay zu weichen. Die monumentale Baukunst beschränkt sich auf die Errichtung immer riesenhafterer Stūpen. Der Palast von Mandalay (um 1860) und mehrere moderne Klöster geben in dem barocken, ins Allerzierlichste ausblühenden Überschwang ihrer Holzarchitektur und Schnitzerei, ihres Lack-, Gold- und Glasmosaikschmucks wenigstens eine Ahnung von den Formen und dem Prunk der verlorenen alten Paläste (Abb. 291). Die Plastik von Birma macht auch in den besten Zeiten einen künstlerisch sehr bescheidenen und schematischen Eindruck. Vielleicht ist der Buddhatyp mit der zugespitzten Nase und dem spitzen, flammenartigen Scheitelknorren (Uṣṇīṣa)

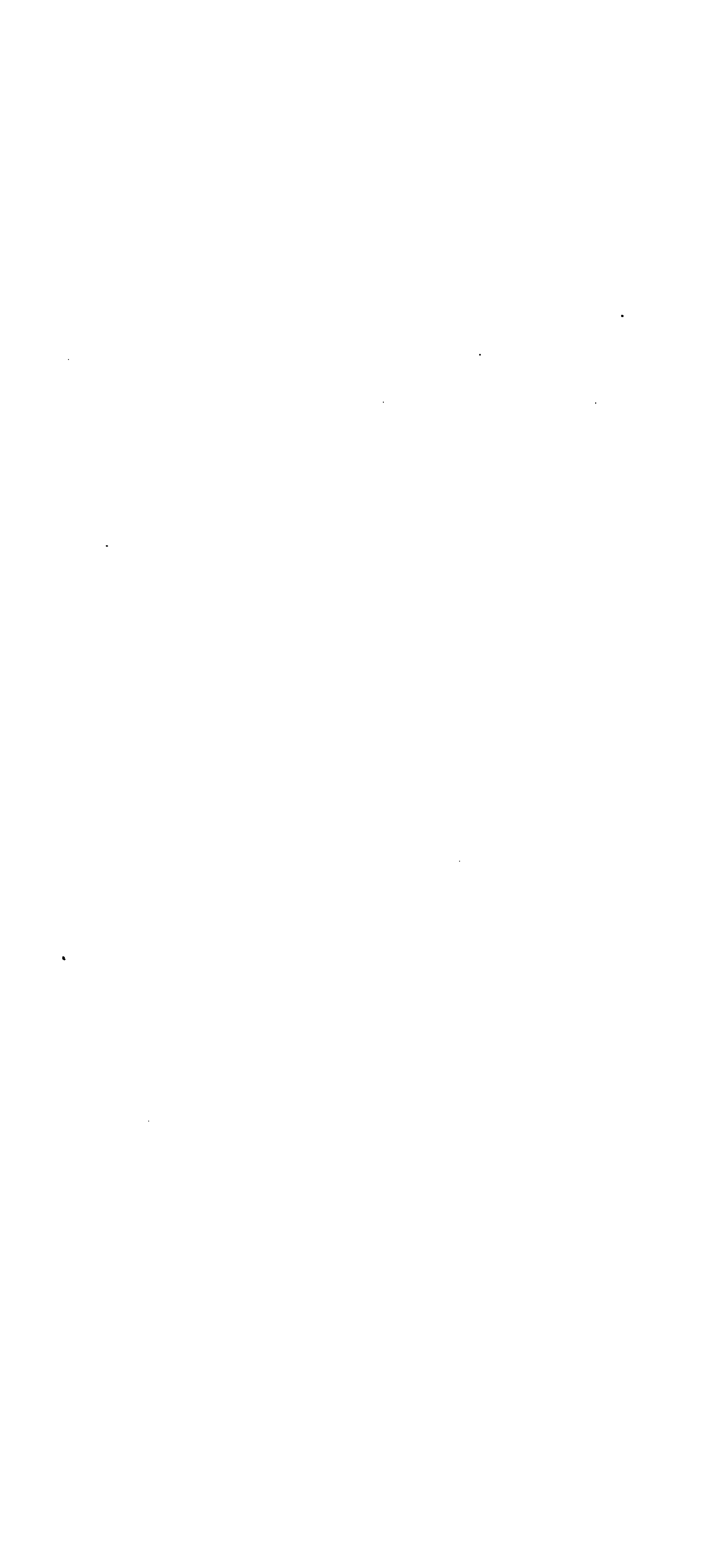
birmanisch. Die einundachtzig Nischenreliefs mit Szenen aus dem Leben Buddhas, die sich im Ānanda-Tempel befinden, geben wohl eine ikonographisch wichtige Bilderfolge wieder, sind aber kaum selbständige Kunstwerke. In der Ornamentik findet man hübsche Motive, die Malerei wurde schon erwähnt.

Es bleibt noch die Kunst von Siam zu behandeln, die freilich in ihrer Geschichte noch ganz ungenügend erforscht ist. Der südliche Teil des Landes bildete lange einen Teil des Reichs von Kamboja, während im Norden am Oberlauf des Menam und seiner Nebenflüsse die sino-tibetischen Lao-Thai-Stämme wechselnde Staaten bildeten. Im elften Jahrhundert blühte hier das Reich von Sukothai und Sawankolok, das eine wohl durch die Khmer vermittelte indische, teils brahmanische, teils buddhistische Kultur angenommen hatte. Im zwölften Jahrhundert trat Pitsanulok an seine Stelle, im folgenden drangen die Siamesen nach dem Süden vor und eroberten fast ganz Kamboja. Ihre Hauptstadt wurde Ayuthiā am unteren Menam, und seit 1757 Bangkok. Über die Architektur, besonders des Nordens, sind wir noch wenig unterrichtet, da systematische Ausgrabungen oder Freilegungen der vom Urwald verschlungenen Hauptstädte erst in allerjüngster Zeit begonnen werden, der Süden gehörte offenbar, wie Bauten in Lopburi zeigen, zum Gebiete der Khmer-Kunst. Dagegen sind zahlreiche, meist buddhistische Kultstatuen bekannt geworden, sitzende und vor allem stehende Buddhas, die in ihrer strengen hieratischen Haltung denen von Birma verwandt scheinen und deren Typus bis heute geltend geblieben ist. In diesen steil aufgerichteten Gestalten ist auf die Gebärde der Hände — gewöhnlich die der Furchtlosigkeit und des Schenkens (Abhaya- und Vara-mudrā) — und den Ausdruck des Hauptes alle Bedeutung gesammelt. Hier aber, in den siamesischen Buddhaköpfen hat sich offenbar im Norden ein sehr eigentümlicher und edler Typus durchgeformt, für den ein schmaler und hoher Gesichtsschnitt, eine lange, feingeschwungene Nase, schön geschweifte, sehr nervöse und feine Lider und Lippen und die spitze, flammen- oder blitzähnliche Krönung des Schädelknorrens kennzeichnend sind. Die schönsten Werke dieser Art, die sowohl im Norden wie im Süden — hier neben den Khmer-Typen — gefunden worden sind, scheinen dem elften oder zwölften Jahrhundert anzugehören (Tafel XVI). Die spätere Entwicklung hat diesen Typus streng festgehalten und bis zur Gegenwart, besonders in Bronzen, tausendfältig wiederholt, aber sie hat ihn zugleich immer mehr ins Hieratische und Leere schematisiert. Die späte siamesische Kunst, wie sie uns besonders in Bangkok entgegentritt, erscheint bei aller Pracht in hohem Grade kunstgewerblich. Das Emporsteigen und Endigen aller Hauptformen in überfeinerte Spitzen ist ihr deutlichstes Merkmal. So verwandelt sich der Stūpa in einen überaus steilen und zierlich geschmückten kleinteiligen Terrassenturm auf achtseitigem Grundriß (Abb. 292). Die Tempel sind Holzkonstruktionen mit verblendeten Wänden, die mit üppig geschnitzten Türen und Türbekrönungen, Giebelfüllungen und reichen Dachkonstruktionen emporsteigen (Abb. 293). Hier und in den Palästen selbst, soweit sie nicht schon europäisch bedingt sind, zeigt sich in der Dekoration der raffi-

nierteste Prunk von Schnitzerei, Lack, Vergoldung und Spiegelinkrustation (Abb. 294—296), der letzte Ausklang eines überfeinerten Rokoko, wie es durchaus in Aṅkor Vāt schon vorgebildet war. In der Konstruktion der Gebäude wie in der Ornamentik macht sich aber auch — am deutlichsten in den Dachformen — hier in Siam ein starker chinesischer Einfluß bemerkbar, der in den jüngsten Jahrhunderten überall in Hinterindien und auf den Inseln auf Architektur und schmückende Kunst eingewirkt hat. Diese Durchdringung indischer und chinesischer Motive ist ja auch in Birma, etwa in der Silberpagode von Mandalay, ebenso kunstvoll wie reizend; aber all dies bleibt die Blüte einer höchst raffinierten und gebrechlichen Spätkunst.



DER CHINESISCHE KUNSTKREIS



VORAUSSETZUNGEN UND ANFÄNGE

Wie von Indien die Kultur des südlichen Asien ausgeht, so ist China die Mutter und Heimat aller Gesittung für die östliche Hälfte des großen Kontinents. In seinem heutigen Umfang besteht dieses Reich seit mehr als zweitausend Jahren, doch gehen die Anfänge seiner Bildung wohl drei weitere Jahrtausende, seine politische Geschichte bis hoch ins zweite Jahrtausend vor Christus zurück. Reich und Kultur entwickeln sich aus einem Kern am oberen Hoang-ho und breiten sich allmählich nach allen Seiten über die fruchtbaren Länder, deren Ströme von den nördlichen und westlichen Gebirgen in das Gelbe Meer und den Stillen Ozean fließen. Im Norden bilden die Steppen der Mongolei die Grenze, im Westen die Gebirgszüge, die vom Kuen-lun, das tibetische Hochland begrenzend, nach Süden streichen, im Süden selbst und im Osten das Meer. Diese riesigen und vielgestaltigen, wie ein mächtiger in sich geschlossener Leib der aufgehenden und mittäglichen Sonne zugekehrten Länder sind von einer, wenn nicht in ihren Ursprüngen, so doch in ihrem Ergebnis einheitlichen mongolischen Rasse bevölkert, von einem Volk, das heute mindestens vierhundert Millionen zählt und durch die Schicksale einer fast endlosen Geschichte und durch die Einheit einer in sich geschlossenen, seit alters durchgebildeten Kultur zu einer Nation im höchsten Sinne geworden ist. Ihre Kultur und zu Zeiten auch ihre politische Macht aber hat sich weit über die Grenzen des Reiches selber mächtig und fruchtbar erwiesen: nach Norden über die Mandschurei und Mongolei bis in die arktische Zone, nach Westen bis Turkestan und Tibet, nach Süden über die Reiche Hinderindiens und Indonesiens, nach Osten über Korea und Japan. Alle diese Länder sind eigentlich erst dann in das helle Licht der Geschichte getreten, als sie mit China in Berührung kamen, alle verdanken ihm völlig oder doch zu einem Teil ihre geistige Schulung und kulturelle Entfaltung; ja, es verdanken diesem östlichen Reich uralter Gesittung auch die westlichen Länder einen guten Teil großer Gedanken und Erfindungen. Es hat der Menschheit nicht bloß Herrscher und Feldherrn, sondern auch Kulturschöpfer im edelsten Sinne, erhabene Denker, große Dichter und gestaltende Künstler geschenkt.

Die Anfänge der Geschichte liegen im Dunkel und sind umstritten. Sicher scheint, daß die Kultur Chinas jünger ist als die von Babylon und Ägypten. Sinologen und Prähistoriker streiten, ob sie autochthon entstanden oder vom Westen herübergebracht sei. Man hat in Gräbern, die dem Ende der Steinzeit und, wie man annimmt, etwa dem Anfang des dritten Jahrtausends angehören sollen, in einigen Provinzen des nördlichen Chinas bemalte Terrakottavasen

von hoher Vollendung der Form und einer reichen Ornamentik gefunden, die gewisse Parallelen in mesopotamischen und thrakischen Funden hat. Eine Verbindung ist möglich, welcher Art sie ist, durchaus ungewiß. Ein Zusammenhang der chinesischen Astronomie oder gar der Schrift mit der babylonischen ist längst widerlegt. Es ist auch nichts gewonnen, wenn man annehmen will, die Schöpfer der chinesischen Kultur seien als ein Erobervolk aus den Steppen des nördlichen Asiens gekommen. Gewiß sind aus diesem Riesengebiet frischer, schweifender Völker wie nach dem Westen so auch nach dem Osten immer wieder kriegerische Stämme plündernd und siegreich in die alten Kulturländer vorgedrungen, haben Reiche gegründet und sind bald wieder verschwunden, aufgesogen von der alten Völkermasse, der sie neues Blut und neue Kraft zugeführt haben. Die große Tat der entstehenden chinesischen Kultur aber war der Ackerbau, die Pflege von Hirse und Reis, die Verarbeitung von Hanf und Seide. Das sind Erfindungen, die ein mildes Klima und Jahrhunderte, vielleicht Jahrtausende eines mehr oder minder seßhaften Lebens voraussetzen. Die älteste, noch heute erhaltene Schöpfung dieser Kultur ist die Schrift. Nun weisen die frühesten Ideogramme ebenfalls auf eine Natur und einen Lebenszustand, wie er eher dem Süden als dem Norden Chinas entspricht. Die erste und wichtigste Urschicht der chinesischen Kultur scheint also autochthon und weder von Norden noch aus dem Westen gekommen zu sein.

Die ältesten historischen und halb noch mythischen Überlieferungen deuten freilich auf den Oberlauf des Hoang-ho im nördlichen China als den Ursitz seiner Kultur, auf die Provinzen Shansi und Honan, denen sich bald auch Shantung und Chili, und im Westen Shensi gesellen. Hier hat ein Volk von Ackerbauern die Wälder gerodet, die Ebenen urbar gemacht, in Dörfern gesiedelt, ja schon den Lauf der Flüsse geregelt und Überschwemmungen abgewehrt. Die ländlichen Sitten der alten Dorfgemeinden sind noch überliefert, mit den Traditionen eines Jäger- und Kriegervolks untermischt. Über den Stufen der Männerbünde und des Matriarchats entsteht ein Königtum patriarchalen und priesterlichen Charakters, das über die kleine Einheit hinaus zur großen des Staates führt. Eine spätere Zeit hat hier den Mythus einer Kulturentwicklung geschaffen, die in einer Folge großer halbgöttlicher Lehrmeister und Könige personifiziert ist. Es ist nicht unmöglich, daß in einer teils kriegerischen, teils friedlichen Auseinandersetzung zwei Kulturen, die eines männlichen, herrischen, vielleicht aus dem Nordwesten kommenden Erobervolks und die des matriarchalen, ackerbauenden Südvolks, hier sich vereinigt haben. Jedenfalls hat das Königtum im zweiten Jahrtausend v. Chr. eine große staatsbildende Kraft entfaltet und eine Verfassung geschaffen, die man als einen Feudalstaat auf der dreifachen Grundlage der priesterlichen, administrativen und kriegerischen Funktionen seiner Glieder bezeichnen kann. So entsteht ein Adelstand, der Tapferkeit und Weisheit, aber vor allem die rechte Bewahrung heiliger Überlieferung und Gebräuche, um das Menschliche mit den göttlichen Kräften zu verbinden, als ein höchstes Ideal sich vorgesetzt hat. Diese Entwicklung ist

offenbar mit dem Antritt der Chou-Dynastie im zwölften Jahrhundert v. Chr. vollendet. Um diese Zeit beginnt auch das Reich nach Süden bis über den Yang-tse hinaus seinen Einfluß auszudehnen, und wir treten in das Licht der deutlich faßbaren Geschichte.

Das China dieser Zeit ist das klassische China, das späteren Epochen immer wieder als der Idealzustand philosophischer Träume und romantischer Sehnsucht vor Augen stand. Gewiß hat es für alle Zukunft die Grundlagen des chinesischen Wesens in feste und unvergängliche Formen gebracht. Seine Weltanschauung ist eine denkwürdige Verbindung klarer Ratio und ahnungsvoller Magie. Sie geht nicht vom Menschen aus, sondern von der Beobachtung der Naturerscheinungen, in deren großer Gesetzlichkeit das ackerbauende Volk den Rhythmus einer zeitlichen und räumlichen Ordnung erkannte. So bestimmte eine früh entwickelte Sternkunde den Umlauf der Monde und Jahre, schaute im Polarstern den Pol des Himmels, um den die Sternbilder kreisen, sah auf der Erde das Widerbild der himmlischen Konstellationen und ahnte in den Tages- und Jahreszeiten nicht bloß den Wechsel von Schlaf und Wachen, von Saat und Ernte, sondern das tiefe Geheimnis einer kosmischen Entsprechung, die das Größte und das Kleinste in ihrem Auf und Nieder durchpulst. So kam man zu der metaphysischen Konzeption des Yang und des Yin, des lichten, zeugenden und des dunklen, empfangenden Prinzips, und von da zu einer Kosmologie von Himmel und Erde, zu der Idee von der allgemeinen Entsprechung der Himmelsrichtungen, der Elemente, der Farben, Töne, Geschmacksqualitäten, des Ein- und Ausatmens, des Werdens und Vergehens. Die Götter selber wurden nicht menschengestaltig, sondern kosmisch gedacht, der höchste Herr als Himmelsgott, die Erde als mütterliche Nährerin, und unter ihnen die Gottheiten der großen Berge und Ströme, die Schutzgeister des Ackerbaus, des häuslichen Herdes, der Land- und Ortschaften. Dazu tritt die menschliche Ordnung der Familie, die als höhere Einheit die wechselnden Geschlechter und Personen in sich begreift und in der der Einzelne dem Mann, dem Älteren, den Eltern sich unterordnet, die Lebenden den Geistern der verstorbenen Ahnen in Ehrfurcht verbunden sind. Die Menschheit aber verbindet sich im Opferdienst mit dem Unsichtbaren, und so entsteht eine strenge und große Ordnung aller Beziehungen, die Raum und Zeit, Reich und Menschen in gleicher Weise umfaßt. Der König ist der Sohn und Priester des Himmels, die Fürsten sind seine Diener und Verwalter, der Hausvater ist der Älteste und Herrscher des Geschlechts, und sie alle bewähren die Würde und Heiligkeit ihres Amts in den Opferhandlungen, die sie allein vollbringen dürfen und mit denen sie den Umlauf der Naturgewalten, das Gedeihen der Ernten und das Blühen der Familien zu segenvoller Wirkung magisch herbeirufen. Das ganze Leben wird mit heiligen Gebräuchen durchflochten, in denen jedem einzelnen seine Stelle und Funktion zugewiesen ist, und deren genaue, ehrfürchtige Erfüllung die Wohlfahrt seines und des allgemeinen Lebens verbürgt. Ihnen dient Musik und Tanz, Ritus und Symbol. Symbolisch und voll magischer Bedeutung

wird auch die Einteilung des Reichs, um dessen Mitte, das Königsland, die äußeren Fürstenländer sich schließen, die Anordnung der Hauptstadt, die der Palast und die Ahnentempel beherrschen, während die Altäre des Himmels, der Erde, des Ackerbaus an ihre bestimmten heiligen Stellen geordnet sind. So hat sich wohl um diese Zeit schon jene Geomantik ausgebildet, welche die Gebäude und Hallen nach Süden schauen läßt und in strenger Achse durch Tore, Vorhöfe und Höfe zur Haupthalle der Anlage führt. Jedenfalls geht die symbolische Anordnung der Städte und Gebäude nach einer exakten Orientierung mindestens auf die Chou-Zeit zurück.

Damit sind die Anfänge der chinesischen Baukunst gegeben. Wir wissen, daß die Ahnentempel und die Festhallen inmitten umschlossener Höfe auf Unterbauten errichtet waren, die durch mehrere Freitreppen zugänglich waren, und wir dürfen annehmen, daß sie auf hölzernen Pfeilern sich erhoben, von großen Dächern gekrönt, wie es noch heute die Grundform des chinesischen Bauwerks ist. Die Ausstattung des Lebens ist damals schon reich und mannigfaltig, wie es die soziale Ordnung ist. Seide und Stickerei, Elfenbein und Horn, Metall- und Edelsteinschmuck werden erwähnt. Man kennt die Vorschriften für die königlichen Wagen und Banner, kennt die gestickten sinnbildlichen Abzeichen auf den Gewändern des Königs, der Fürsten und der Beamten. Schon im dritten Jahrtausend hatte sich die Schrift entwickelt, und sie wurde aus einer Bilderschrift bald ein immer komplizierteres System von Begriffssymbolen, deren Anschaulichkeit einer strengen und abstrakten Bildung wich. Die mathematische Konstruktion, die sich in den aus gebrochenen und ungebrochenen Geraden bestehenden heiligen Trigrammen der Divination erweist, bildet das eine Element dieser Schrift, aber auch das andere, das bildhaft-anschauliche, wird zur Abstraktion linearer Zeichen geläutert und durch Zusammensetzung rein begrifflich weitergebildet. So dürfen wir uns nicht wundern, wenn auch die bildende Kunst dieser Zeit einen abstrakt-symbolischen Charakter zeigt.

Was uns erhalten ist, dient dem Ritus. Es sind aus Jade geschnittene Abzeichen und Opfersymbole: ein flacher Ring bezeichnet den Himmel, ein Tubus, außen rechteckig, innen zylindrisch durchbohrt, die Erde, andere Tafeln die Himmelsrichtungen. Tafeln von bestimmten Formen dienen als Abzeichen und Gürtelgehänge des Kaisers und der Großen, auch als Schreibtafeln und für heilige Inschriften. Für Opfergebräuche gibt es Messer, Äxte, Speerspitzen aus Jade, und derselbe Stoff wird für Klangsteine, für Becher und Schalen, für Zierat und Perlgehänge, Haarnadeln, Armbänder und Daumenringe verwendet. Dem Chinesen der Chou-Zeit war Jade ein heiliger Stein, der kostbarste der Edelsteine, voll symbolischer Tugenden und Bedeutung. Er schätzt seine Härte und Festigkeit, seinen reichen Glanz, seine Farben, die vom reinen Weiß bis zum tiefen Schwarzgrün, zu bläulichen, gelben und rötlichen Tönungen gehen. Er bringt in großen Formen und sparsamer Ornamentik die innewohnende Beschaffenheit des köstlichen Steins zu einem einfachen und strengen Ausdruck.

Wichtiger als das Jadegerät sind die Bronzegefäße der Chou-Zeit. Sie sind ausschließlich den Zwecken des Opfers bestimmt, und zwar vor allem des Ahnendienstes. Wie die ältesten Waffen und Geräte aus Stein, so waren die ältesten Gefäße aus Fruchtschalen und aus Holz gemacht worden. Schon im dritten Jahrtausend waren Gefäße aus Ton, bald aus gebranntem und bemaltem Ton aufgekommen. Der Gebrauch des Kupfers und seine Legierung zur Bronze wird schon dem ersten Kaiser Hoang-ti zugeschrieben und reicht wohl mindestens bis in den Beginn des zweiten Jahrtausends hinauf. Besonders wichtige Kultgefäße wurden von da ab in Bronze gegossen, doch scheint dies lange ein Privileg der Könige und der Lehensfürsten geblieben zu sein. Solche Bronzen galten vielfach als Symbole der Herrschaft und wurden durch Belehnungs- und Weihinschriften zu historischen Dokumenten. Nach dem Sturze des alten China wurde es als ein glückverheißendes Zeichen betrachtet, wenn alte Opferbronzen in der Erde oder aus Wassern zum Vorschein kamen, bald begann man sie nachzubilden und zum Gegenstande des Sammelns zu machen. Von den zahllosen altertümlichen Bronzegefäßen, die heute existieren, geht nur ein kleiner Teil auf die Feudalzeit zurück, die meisten sind ältere oder jüngere Nachbildungen, und die Bestimmung des Alters ist eine schwierige, im einzelnen noch kaum gelöste Aufgabe. Trotzdem läßt sich der Typus der Chou-Zeit in seinen wesentlichen Zügen erkennen, wenn wir auch über die Entwicklung des Stils während dieser neunhundert Jahre und über die Vorstufen, welche die chinesischen Historiker den vorhergehenden Dynastien zuschreiben, noch nichts Endgültiges wissen.

Diese heiligen Gefäße dienten zur feierlichen Darbringung von Speise- und Trankopfern an die Ahnengeister, die unter großen Zeremonien viermal im Jahre stattfand. Ihre Grundformen sind von den einfachen Gefäßen des täglichen Gebrauchs abgeleitet: Kessel für das Fleisch der Opfertiere, Schüsseln für Feld- und Baumfrüchte aller Art, Krüge und Becher für Wein und Wasser, die als Opfertrank dienten. Aber es bildeten sich viele besondere Namen und Typen von Gefäßen, die nach den strengen Vorschriften ihrer rituellen Verwendung unterschieden wurden. Und die einfachen Urformen wurden im Lauf der Jahrhunderte in der mannigfachsten Weise abgewandelt. Es entstand hier eine hohe und erhabene Kunst der Gefäßgestaltung, die in diesen Opferbronzen das Wesen des Umschließens und Bewahrens, des Darbietens und Sichöffnens, im Anschluß an die praktische Bestimmung, aber mit einer abstrakten und gewaltigen Schöpferkraft in plastische Formen gebracht hat. Und diese geheiligten Bronzeformen sind für alle spätere Zeit die Urtypen aller Gefäße, sie sind damit nicht bloß für den gesamten Osten, sondern selbst für Europa Vorbilder geworden. Eine große Wucht und ein strenger, heiliger Ernst sprechen aus allen diesen Gestalten, deren Durchbildung im einzelnen von der reichsten Erfindung und dem höchsten Feingefühl zeugt. Wie prachtvoll ruht der schwere, offene Kessel (Abb. 301, 2) auf den strengen Säulen seiner drei Füße! Wie gewaltig umfängt und bewahrt das tiefe gebauchte Gefäß den Opfertrank, wie fest ruht es auf dem Ring des Fußes, wie mächtig faßt es der schwere Deckel krönend

und abschließend noch einmal zusammen! Und wie sind diese Formen durch Rippen und Bänder in der Höhe und Breite noch einmal durchgegliedert, wie wunderbar sind alle Kurven zu der strengsten, erhabensten Harmonie zusammengeführt (Abb. 300, 2). Das große Bechergefäß läßt in seinem sachtgerundeten Bauch das Ruhen des umschlossenen Getränks, in seinem hohen sich öffnenden Mund das Entatmen nach oben, in den antwortenden Kurven von Fuß und Hals die feinfühligste Abgewogenheit spüren (Abb. 301, 1). Der schlanke Becher vollends ist wie die Entfaltung einer makellosen Blüte, und doch die abstrakteste Gestaltung einer reinen und ausgeglichenen Form (Abb. 303, 2). Ähnliches gilt von den mächtigen Bronzetrommeln (Abb. 299), von den kostbaren Bronzeglocken der alten Zeit, die ja ebenfalls dem rituellen Dienst im Tempel und Königspalast bestimmt waren.

Aber die rein plastische Form ist nur das eine Element der Wirkung, das andere ist die ornamentale Durchformung und Belebung dieser Bronzen. Sie führt uns auf das Magische und Dämonische, das mit in ihre Gestaltung gebannt und das freilich nur schwer zu fassen und auszudeuten ist. Wir finden Gefäße in der Form wilder phantastischer Tiere, wie das tigerartige Scheusal, das eine Menschengestalt in seinem aufgerissenen Rachen zu verschlingen scheint (Abb. 300, 1). Fast von jedem Gefäßbauch starrt uns bei näherem Zusehen die, sei es apotropäische, sei es beseelende Maske des Tao-tieh mit den aufgerissenen Augen entgegen. Füße, Griffe und Henkel nehmen oft die Form von Tieren oder tierischen Häuptern und Gliedern an. Als Ornamentbänder findet man wieder, und zwar paarweise gegenübergestellt, merkwürdige Tierwesen, die, bald als Drachen, bald als Phönixe, übermenschliche Naturkräfte oder Prinzipien versinnlichen (Abb. 300, 2). Andere, noch abstraktere Ornamente, die mäanderähnlich die Fläche füllen, werden als Wolken- und Donnerbilder gedeutet. Eine dämonische Welt enthüllt sich, mehr geahnt als geschaut, aber um so wirksamer, da sie nur eben hervorblickt, um sogleich wieder in unfaßbarem Gerank sich zu verschleiern. Auch das Tierische löst sich sogleich ins Abstrakte. Nirgends ist eine begrenzte Natur als solche festzuhalten. Man hat den Eindruck, als ob den Schöpfern dieser dämonischen Ornamentik das Wirkliche nicht als ein Individuelles und Greifbares, sondern als eine wilde, chaotische und dennoch irgendwie geordnete Bewegung unfaßbarer Kräfte erschienen wäre, die bald in menschlichen, bald in tierischen, bald in den allgemeinsten Formen emportauchten und wieder verschwänden. Das Prinzip dieser Ornamentik ist das gleiche, das in den reichen Schöpfungen einzelner Südseevölker, aber auch hier und da in Amerika hervortritt. Das Hauptmotiv löst sich in immer kleinere Einzelelemente, die eine eigene Lebendigkeit und Beseelung gewinnen, und es entsteht ein phantastisches Ganzes, dessen Teile für sich existent und doch auf ein Gesamtwesen bezogen sind. Als abstrakte Liniengebilde sind es die Spirale, der Mäander, die doppelt in sich zurückrollende Kurve, mehr dem Eckigen als dem Kreis genähert, sind es Wurm- und Drachenlinien, mit denen Flächen und Formen sich überspielen, aber jede Bewegung antwortet der andern, nach einer geheimen

und sicheren Symmetrie. So wild-phantastisch, so dämonisch-verworren uns sonst diese Anschauung und dies Gestaltungsprinzip erscheinen mag, so ist es doch hier mit hoher Bewußtheit zu einer strengen, ja klassischen Form gebunden, die es weit über die Werke anderer primitiver Kulturen hinaushebt. Die wimmelnde Fülle der Lebendigkeit ist gebändigt von einem klaren Gesetz, das kubische Fassung und ernste Ruhe bedeutet. So sind dann endlich in der Durchgestaltung des Ornamentalen die glatte und die im Relief gekräuselte Fläche, die groß heraustretende und die ins Kleine gelöste Form, das plastisch sich Wölbende, das flache, ja oft konkave Geschlinge der Bänder, der vertiefte Grund und die in lineare Ritzung übergehende Zeichnung mit höchstem Feingefühl gegeneinander abgewogen. Alle diese Wirkungsmöglichkeiten und Mittel einer reich verzierenden Gefäßkunst kennt und verwendet schon die Chou-Zeit mit unerschöpflicher Phantasie, mit souveräner Beherrschung. Aber sie bleiben gebunden in der ahnungsvollen Größe der einfachen und schweren Gesamtform.

In der politischen Entwicklung bedeutet das Zeitalter der Chou-Dynastie für China dasselbe wie das Mittelalter im Abendland. Das priesterliche Königtum verliert die reale Macht und bildet nur noch die Einheit einer idealen Ordnung für die Lehenreiche, die lange Jahrhunderte hindurch um die Vorherrschaft untereinander kämpfen. In diesen Kämpfen zersetzt sich die Einfachheit des Altertums, aber es bilden sich reiche und gärende Kräfte, es entsteht eine komplexe und mannigfaltige Kultur. Aus der Not und den Widersprüchen des Lebens, aus dem Streit der Gedanken erwächst eine Fülle der geistigen Bewegung, die im sechsten und fünften Jahrhundert in den philosophischen Systemen des Lao-tse, des K'ung-tse und anderer Meister ihren großen Ausdruck findet. Beide Denker suchen die Grundsätze, aus denen die Ordnung der Menschheit und des Einzelwesens gefunden werden kann, beide streben zur Einheit des Altertums zurück; Lao-tse, der Philosoph des Südens, findet sie in dem Verzicht auf Handeln und Wirkung, in der Hingabe an das geheimnisvolle Weben der Naturkräfte, K'ung-tse, der Weise des Nordens, in der Bewußtheit einer strengen Ethik, die das Ideal der Menschlichkeit, der Ehrfurcht und des wechselseitigen Dienens über dem einzelnen aufstellt. Beide sind die großen Lehrmeister Chinas für alle Zeiten geworden, indem K'ung-tse die Grundsätze der staatlichen und der sittlichen Ordnung unabänderlich festgelegt, Lao-tse die metaphysische und mystische Anschauung ebenso begründet und in eine nie wieder verlassene Richtung gelenkt hat. Ihre Ideen sind erst später zu ihrer vollen Wirkung gelangt. Sie waren die reife Frucht einer gärenden Zeit voller Sturm und Drang, die in jeder Hinsicht, auch in der Dichtung und wohl auch in der bildenden Kunst, den Grund für ein neues China geschaffen hat.

Aus den Hinweisen der Schriftsteller ergibt sich, daß in den letzten Jahrhunderten der Chou-Zeit neue Ideen und Kulturelemente aus dem Süden Chinas, vielleicht auch von den kriegerischen Stämmen des Westens und aus Indien herüberkamen, daß ein wachsender Luxus das Leben der Höfe und der

Städte beherrschte. Neue Waffen (Eisen!), neue Trachten, neue Tänze und neue Musik wurden eingeführt. Auch in der Baukunst hören wir von hohen Terrassentürmen, von mehrstöckigen Hallen und Pavillons, die reich geschmückt sind, wir hören von Bildhauern, die Glockenständer schnitzen, von Menschenbildern aus Holz und Bronze, von dem Steinbild eines Tigers, das ein Grabmal bewacht, hören zum erstenmal auch von Wandgemälden alter Tempel und Opferhallen, die im Anfang des vierten Jahrhunderts dem Dichter Ch'ü Yüan den Stoff zu seinen Himmelsfragen gegeben haben. Es sind Bilder mythischer und historischer Ereignisse, die den Nachkommen als Vorbild und Warnung bestimmt waren. Wenn von alledem nichts erhalten ist, so findet man doch in den Bronzen, die mit Wahrscheinlichkeit dem Ende der Chou-Zeit zuzuschreiben sind, eine große technische und künstlerische Bereicherung. Ihre Ornamente wurden nicht mehr bloß gegossen und ziseliert, sondern vielfach mit Gold und Silber, mit Email und Türkisen eingelegt. In dem Bronzeschatz, der 1923 in Hsiu-cheng in Honan ausgegraben wurde und der vielleicht dem sechsten Jahrhundert angehört, finden sich viele Gefäße von einer neuen, dünnwandigen Gußtechnik und einer Ornamentik, die an getriebene Arbeit erinnern kann. Es finden sich vollplastische, groteske Trägerfiguren, und bei manchen Gefäßen umrankt ein üppiges Spiel freier Drachengestalten als Füße, Henkel und Eckverzierungen die einfache klassische Form. Ja es begegnet hier ein ganz naturtreu gebildeter Kranich, der flügelschlagend den Deckel bekrönt (Tafel XVII). Verfeinerung und Bereicherung der Schmuckformen, Üppigkeit und stärkere Bewegung im Umriß, die Befreiung der Plastik zu selbständigem Leben und ihre Annäherung an die bewegte Natur — dies scheinen die Neuerungen der ausgehenden Chou-Zeit, soviel diese Bronzegefäße vermuten lassen. Die Vasen und Geräte, die neuerdings der Ts'in-Dynastie, das heißt dem dritten Jahrhundert zugeschrieben werden, zeigen eine wiederum verfeinerte Weiterbildung dieses Ornamentstils und den Übergang, wie es scheint, zu der Kunst der Han-Zeit.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

Das auseinanderfallende Reich der Chou hat ein gewaltiger Fürst, der König von Ts'in, im dritten Jahrhundert wieder geeinigt und als erster Kaiser, Shi Hoang-ti, aus den Trümmern des Feudalstaats zu dem chinesischen Einheitsstaat der Zukunft umgeformt. Die chinesische Mauer, die über Berge und Täler kletternd den Norden des Reiches beschirmt, ist das heute noch sichtbare gigantische Zeichen seiner Herrschaft. Er hat die Überlieferungen zerbrochen, die Fürsten und den Adel vernichtet, und wenn sein eigenes Geschlecht das Reich nicht behalten konnte, so haben nach ihm die Kaiser der Han-Dynastie (206 v. Chr. bis 221 n. Chr.) das als Beamten- und Militärstaat zentralisierte China zu seiner größten Machtentfaltung nach außen und zu einer hohen Blüte im Innern gebracht. Die Ethik des K'ung-tse beherrscht jetzt das geistige Leben, in der Nachfolge des Lao-tse wächst ein alter Geister- und Götterglauben mit neuen magischen Praktiken zusammen, und in das Reich, das sich im Westen mit dem Römerreich und mit Indien berührt, ziehen jetzt auch, deutlicher greifbar, fremde Glaubenslehren und Sitten ein, ohne doch zunächst den Kern seiner Kultur zu berühren; und dieses China der Han tritt uns auch in den Denkmalen seiner Kunst mit klarerem Umriß entgegen.

Von der chinesischen Baukunst haben sich deshalb so wenige alte Monumente, sei es auch nur in Resten, erhalten, weil sowohl Tempelhallen als Paläste und Wohnungen bis in die neueste Zeit fast ohne Ausnahme in ihren wesentlichen Teilen im Holzbau errichtet wurden. Da sicher schon gegen das Ende der Chou-Dynastie der Steinbau sowohl mit Hausteinen wie mit Backsteinen bekannt war, so läßt dies darauf schließen, daß der Holzbau als die ältere und darum geheiligte Bauweise so lange beibehalten wurde und daß der Urtypus des chinesischen Bauwerks, der für Tempel, Haus und Palast derselbe ist, ebenso wie seine Konstruktion seit der Chou-Zeit und vielleicht noch länger der gleiche geblieben ist. Es ist die auf einem hölzernen oder zumeist steinernen Unterbau sich erhebende rechteckige Halle, die mit breiter Front nach Süden sich öffnet. Das Gerüst hoher hölzerner Pfeiler oder Säulen ist durch ein Gebälk verbunden, über dem ein einfaches oder reiches Gefüge von Kraghölzern die Konstruktion des mächtig vorragenden Daches trägt, das von dem beherrschenden First nach zwei oder zumeist nach vier Seiten sich abschrägt. Aus dem ersten und zweiten Jahrhundert n. Chr. sind zahlreiche, im Aufriß ungemein klare Darstellungen fürstlicher Hallen erhalten, die eine schon reich entwickelte Architektur bezeugen. Man sieht hier zweistöckige, ja drei- und vierstöckige Gebäude, bei denen jedes Stockwerk mit einem Zwischendach abgeschlossen ist. Die Dächer

sind mit Ziegeln gedeckt, die Firste mit Akroterien und mit plastischen Figuren gekrönt. Die Träger der oberen Geschosse sind oft als Menschen und Tierdämonen gebildet. Die Halle ist häufig von mehrgeschossigen Türmen flankiert. Man findet quadratische Binnenhöfe, von Gebäuden umschlossen, offene Kioske, die als Lusthäuser über dem Wasser errichtet sind, Tortürme von vier Geschossen, die überdeckte Veranden umgeben. In der Literatur sind die riesenhaften Dimensionen und die Pracht der Paläste und Gärten beschrieben, die Ts'in Shi Hoang-ti in und um seine Hauptstadt Ch'ang-an (Si-an-fu) errichtet und in denen er die Residenzen der unterworfenen Reiche nachgebildet hatte. Ein anderer Bericht schildert einen Palast des zweiten Jahrhunderts v. Chr. in Shantung mit seinen drachenumwundenen Säulen, menschen- und dämonengestaltigen Trägern und tanzenden Phönixen in dem ganzen Farben- und Materialprunk seiner inneren Ausstattung.

An tatsächlichen Resten sind einige Grabanlagen von Fürsten und hohen Würdenträgern fragmentarisch erhalten. Das Grabmal selber ist ein hoher Erdhügel oder eine abgeflachte Steinpyramide, unter der ein Gang zur Grabkammer führt. Der Zugang ist öfters von steinernen Tierfiguren flankiert und die ganze Anlage von einer Umfriedung eingeschlossen, deren steinerne Torpfeiler allein noch stehen. Diese Pfeiler geben in ihrem oberen Abschluß oft eine genaue Nachbildung der hölzernen Gebälk- und Trägerkonstruktion und des flachen breit ausladenden Daches selbst, das geradlinig ist, mit breiten Pfannenziegeln und Deckziegeln mit runden Köpfen gedeckt, von einem schweren, leicht aufgebogenen Wulst als First gekrönt. Die Beispiele aus Shantung und Honan (Abb. 310) sind ernst und streng, die aus Ssetschuan (Abb. 311) leicht, graziös und spielerisch reich gegliedert in ihrem Aufbau. Man gewinnt den Eindruck reifster Entfaltung einer wunderbar klar und präzis durchgebildeten Holzbaukunst und kommt zu dem Schluß, daß alle spätere Architektur in ihren Wesenszügen durchaus schon in der Han-Zeit, wenn nicht etwa noch früher vorgebildet gewesen sein muß. Die Weite und Großzügigkeit der Anlagen zeugt von einer wahrhaft monumentalen Baugesinnung. Und wiederum fand man in manchen Grabkammern eine Verkleidung mit reliefgepreßten Ziegeln (Abb. 314), die eine Ahnung von der Pracht und Feinheit der Ausstattung bis in das Kleinste gibt. Auch hier ist, wie in Ägypten, für die Toten in einer Weise gesorgt worden, die das Gerät und die Wohnungen der Lebenden um Jahrtausende überdauert hat.

Auch die Plastik der Han-Zeit kennen wir nur aus den Grabmonumenten und dem Inhalt der Gräber. Ihr ältestes bisher bekanntes Beispiel sind die granitenen Tiere am Hügel des Ho Ch'ü-ping bei Si-an-fu, des Feldherrn und Schwagers des Kaisers, der 117 v. Chr. nach langen, siegreichen Kriegen gegen die Hunnen gestorben war. Ein stehendes Roß, das einen bogenbewehrten Barbaren unter die Hufe tritt (Abb. 308), ein liegendes mit ausdrucksvollem rassig-schmalen Kopf, ein ruhender Büffel, ein grotesker Riese, der ein Tier zu verschlingen scheint, sind die Zeugnisse einer einfach-großen, aber mit urtümlicher Wucht den Stein gestaltenden Bildhauerei. In Shantung und Ssetschuan sind schreitende,

geflügelte und ungeflügelte Löwen von Graballeen des zweiten Jahrhunderts n. Chr. zutage gekommen. Gewaltiger und bewußter noch ist hier die Bewegung des Tiers, die hohen Flanken, der riesige Brustkorb, das brüllende Haupt und der offene Rachen geformt (Abb. 309). Die Stilisierung geschieht in breiten Flächen, die mächtigen Umrißkurven sind in der stärksten, zusammengepreßten Wirkung gegeneinandergespannt. Daneben tritt eine Kleinplastik, die aus der Sitte entstanden ist, den Toten die Abbilder des gegenwärtigen Lebens oder einer jenseitigen Glückseligkeit als Begleiter der Seele in das Grab mitzugeben, als einen Ersatz des wirklichen Gefolges und Hausrats, die einst mit ihnen bestattet wurden. Häuser und Speicher, Küchen und Brunnen, Wagen und Haustiere aller Art, Frauen und Diener wurden als Nachbildungen in den Gräbern der Großen aus kostbaren Stoffen, in den einfacheren als kleine Figuren aus gebranntem, meist bemaltem und gelegentlich glasiertem Ton um den Sarg aufgestellt. Meist sind es keine bedeutenden Kunstwerke, aber gelegentlich findet man ein edleres Stück, schmale Dienerfiguren von sanft geneigter Haltung und feinen knospenhaften Zügen (Abb. 307) oder Rosse von stolzem Bau mit wunderbar scharf durchgebildeten Rasseköpfen, die man der Han-Zeit zuschreiben darf und die für eine die Natur äußerst feinfühlig und zart umschreibende Kleinplastik zeugen. Die Verbindung einer rundlich starkplastischen Reliefkunst mit der Architektur begegnet uns bei den reichbewegten, phantasiereichen Dämonenfriesen, den zwerghaften Trägergestalten und grotesken Masken im Gebälk der Ssetschuan-Pfeiler (Abb. 312), auf den Fronten der Pfeiler selber aber die fein in die Fläche gebundene Stilisierung flügelschlagender Phönixe und ringelnder Drachen, die hier nicht mehr in einer urtümlichen Abstraktion, sondern als Fabeltiere von unerhörter animalischer Lebendigkeit und Glaubwürdigkeit sich spreizen und regen (Tafel XVIII). Viel strenger und karger ist die Zeichnung der Flachreliefs, mit denen die schweren Steinplatten von Opferkammern, Grabkammern und Särgen in Shantung bedeckt sind. Hier entfaltet sich ein bewegtes Leben von reichster Fülle, aber diese Darstellungen, die vom flächenhaften zum eingesenkten Relief, ja zur bloß noch eingeritzten Liniengravierung gehen, sind als Dokumente mehr der Malerei als der Plastik zu betrachten.

Wie in den Himmelsfragen des Ch'ü Yüan (um 300 v. Chr.), so zeigt es sich auch in der Beschreibung des Ling-kuang-Palastes (um 140 v. Chr.), die aus dem zweiten Jahrhundert n. Chr. stammt, daß die Opferhallen und die Festhallen der Großen reich mit Wandgemälden geschmückt und bedeckt waren. Ihr Gegenstand ist beidemal derselbe: die mythische Weltgeschichte seit der Schöpfung mit den dämonischen bis zu den menschlichen Urherrschern, mit den „Arten und Scharen der Wesen im Himmel und auf Erden", den „Göttern der Berge und den Geistern der Meere", und die historische mit den Gründern der Dynastien, den „Favoritinnen und Rebellenfürsten, ihren treuen Untertanen und frommen Söhnen, bedeutenden Männern und tugendhaften Frauen, mit Weisen und Narren, Besiegten und Siegern — die Bösen zur Warnung, die Guten als Vorbild für die Nachwelt". Die dargestellten Vorgänge waren, nach

den Himmelsfragen zu schließen, in eine Folge einzelner Szenen zerlegt und mit erklärenden Beischriften versehen. Dieselben Gegenstände und die nämliche Anordnung finden sich nun auf einem großen Teil der Flachreliefs aus den Gräbern in Shantung, für deren ältere (Abb. 315) wir das Datum vor 129, wahrscheinlich also erstes Jahrhundert n. Chr., und für deren jüngere Gruppe (Abb. 316—318) wir ein Datum 147 n. Chr. besitzen. Bald in streifenweiser, bald in freier, über ein großes Bildfeld verteilter Komposition sind hier Wagen- und Reiterzüge, Empfänge in fürstlichen Hallen, Jagden und Kriegszüge, Götter, Dämonen und Zauberwesen, die Könige und Weisen des Altertums, historische Ereignisse und Beispiele treuer Kindesliebe, aber auch Musik und Gaukelspiel, Küchenszenen, glückverheißende Wunderpflanzen und Wundertiere abgeschildert, und Ähnliches zeigen, eine unendliche Bilderchronik, selbst die flachen Reliefs der architektonischen Pfeiler, selbst die gepreßten Tonziegel und Platten aus den Gräbern von Honan und Ssetschuan. Zweifellos geht dies alles auf das Vorbild der verlorenen Wandgemälde zurück (Abb. 313—318).

Die Malerei, die wir hinter dieser vergröberten Übertragung vermuten dürfen, ist keineswegs primitiv. Wohl gibt sie die Dinge gern im ausdrucksvollen und klaren Profil, aber sie scheut auch vor der schwierigen Vorder- und Rückansicht, vor Überschneidungen und kühnen Verkürzungen nicht zurück. Die Wagen werden in der Schrägansicht, die Gebäude teils in dem abstrakten Planschema des Aufrisses, teils aber auch schräg von oben gesehen, in sehr einleuchtender Raumhaftigkeit gezeichnet. Eine erstaunliche Schärfe und Klarheit der Beobachtung waltet überall. Dabei ist nirgends etwas Statuarisch-Ruhendes, vielmehr ist immer das Leben in seiner ausdrucksvollsten Bewegung erfaßt. Schon im Umriß sind die Gestalten von unendlich variabler Charakteristik des Sichbeugens und -neigens, -drehens und -wendens, dabei großartig in immer einfachen, immer neuen Motiven in die flutende Draperie ihrer langen, würdevollen Gewänder gefaßt. Diese immer präzise, immer rhythmische Bewegungslinie kommt ebenso in dem Flattern der Fahnen, in dem verschlungenen Geäst der Bäume, im Zug der Wolken und Wasser, im klappernden Hufschlag und stürzenden Galopp der Rosse, in der Flucht der Jagdhunde und des Wildes, im schwirrenden Flug eines Vogels zu einem schlechthin suggestiven und unübertrefflichen Ausdruck. Die immer bewegte, immer antwortend harmonische Kurve wird zum geheimen Gesetz auch der Komposition, die schon die Reihung eines ruhigen Vorgangs zu wunderbar gleitender Geschlossenheit bindet, vollends aber in der Darstellung von Musik und Tanz einen jauchzenden Rhythmus, in großen Fügungen wie der Schlacht um die Brücke, wie der Himmelsreise des Königs Mu (Abb. 317), wie den Zügen der Wasser-, Wolken- und Gewitterdämonen den grandiosesten Schwung der Bildgestaltung erfindet.

Deutlicher noch als in diesen Reliefs wird die fortgeschrittene Reife der Zeichnung in einer Reihe in den Stein gravierter Bilder, wie etwa der Stele des Li Hsi (171 n. Chr.), deren Bäume den zartesten Rhythmus feingefühlter

Wachstumsbewegung atmen, deren Drache und Hirsch die subtilste zeichnerische Durchbildung zeigen (Abb. 319), oder in einer ganzen Folge von Opferszenen, die in der perspektivischen Vertiefung der Bildbühne von hoher Klarheit, in der Drapierung und ausdrucksvollen Bewegung der Gestalten von feinfühligster Beherrschung der Linien und Verkürzungen, in der Charakterisierung der Gesichter da und dort von erstaunlicher Individualisierung und reifstem Können zeugen (Abb. 320). Dabei ist alles mit hoher und anspruchsloser Einfachheit wie selbstverständlich dargeboten. Man wird auch diese Bilder ihrem Stil nach in die Han-Zeit datieren müssen. Noch verblüffender freilich sind die spärlichen Reste wirklicher Malerei: noch ungedeutete Darstellungen von den Giebelfeldern einer Grabkammer aus Lo-yang, die Tierkämpfe und bewegte Gruppen von Männern und Frauen zeigen (Abb. 321), und die Bilder eines Lacktabletts mit Drachen und mit zwei auf einer Bergplatte sitzenden Figuren, die 69 n. Chr. in Ssetschuan entstanden und jüngst in einem koreanischen Grabe gefunden worden sind (Abb. 322). Hier ist eine so große Freiheit im Wurf der flüchtig andeutenden Umrisse, eine so kecke an die Karikatur grenzende Charakteristik, eine solche Breite des offenbar nur andeutenden farbigen Auftrags — im einen Fall auf weißem, im andern auf dunklem Grunde —, daß man ohne das unbezweifelbare Datum der Inschrift nie auf den Gedanken käme, Erzeugnisse einer so frühen Kunst vor sich zu haben. Sie machen es wahrscheinlich, daß wir auf diesem Gebiet noch manche Überraschungen erwarten dürfen und daß die Wesenszüge auch der chinesischen Malerei bis zu einer viel höheren Reife, als wir bisher ahnten, schon in der Han-Zeit durchgebildet gewesen sind. Dabei ist dies eine offenbar ganz autochthone Kunst, bei der von fremden Einflüssen nicht das geringste zu spüren ist. Wie mögen die großen Wandmalereien der Tempel und Paläste, wie die illustrierenden Bildrollen, wie die Bildnisse berühmter Männer ausgesehen haben, die für die nämliche Zeit schon bezeugt sind?

Auch die schmückende Kunst der Gefäße, Behänge, Geräte hat sich jetzt zu hoher Fülle und Reife verfeinert. Um dieselbe Zeit, da der Wortschatz und die Begriffszeichen der Sprache, ja die Formen der Schrift in wissenschaftlichen Werken festgelegt, da die gesamten Texte der Klassiker für ewige Zeiten in Stein gegraben wurden, sind auch die Opferbronzen der Chou-Zeit nach den alten Vorbildern neu gegossen worden. Aber das kostbare Gefäß dient nicht mehr dem frommen Gebrauch allein, jetzt werden auch die Gegenstände des täglichen Bedarfs, Kochgefäße, Weinflaschen, Speiseschalen, Räucherbecken, Toilettebüchsen und Metallspiegel im edelsten Material für den Luxus der Reichen hergestellt und in schönen Formen gestaltet. Bronzene Spangen und Beschläge, meist vergoldet, finden überall Verwendung. Die phantastisch-abstrakte Ornamentik der Chou-Zeit wird mit Bewußtheit zu neuen, raffinierteren Wirkungen durchgebildet. Daneben taucht eine neue halbnaturalistische Tierornamentik auf, die mit einer bis nach Südrußland hinein blühenden nordasiatischen Nomadenkunst in Verbindung steht, aber doch vielleicht mit dieser

chinesischen Ursprungs ist (Abb. 304). Und im Gegensatz dazu findet man eine Tendenz zur schmucklos reinen, edel gerundeten Form, die eine Reihe elegantester Gefäßtypen von höchstem Wohllaut der Linie geschaffen hat. Sie geht oft mit einer verfeinerten Ornamentik zusammen, die naturtreue Motive — Tiere, Jagden und dergleichen — im Anschluß bald an die Plastik, bald an die Malerei sparsam und wirkungsvoll verwendet (Abb. 302). In grün glasierten Tongefäßen werden Bronzeformen nachgebildet, ja es begegnen schon hellgelbe kaolinähnliche Glasuren, die auf das künftige Porzellan hindeuten. Jetzt begegnet auch Lackgerät, das im ersten Jahrhundert vor und nach Christus in Ssetschuan mit höchster technischer Vollendung hergestellt wird: Tische, Schachteln und Schalen von einfacher Form, doch mit reichem und freiem Ornament in Schwarz, Rot, Gelb und Grün. In einem mongolischen Fürstengrab sind gestickte Seidenbehänge mit Tierdarstellungen von chinesischer Arbeit gefunden worden. Elfenbein und Jade werden zu mannigfachem Luxusgebrauch in köstlichen Werken der Schmuck- und Kleinplastik verarbeitet. Und wie zum erstenmal jetzt die typische chinesische Münze erscheint, so taucht auch getriebener, gegossener und ziselierter Goldschmuck auf, ja es wurde in Korea in einem Grab der Han-Dynastie eine kleine goldene Drachenschnalle gefunden, die, mit Halbedelsteinen besetzt, das Reichste und Vollendetste an minutiöser Treib- und Filigranarbeit darstellt, das man sich überhaupt vorstellen kann; man würde sie ohne das Zeugnis des Fundorts gern um siebenhundert Jahre später datieren.

DIE KUNST DES ÜBERGANGS

Mit dem Ende der Han-Dynastie tritt eine lange Periode innerer Wirren und ein Zerfall des Reiches in getrennte und einander zeitweise bekämpfende Teilstaaten ein, der beinahe vier Jahrhunderte dauert. Im Norden gewinnen barbarische Stämme Einfluß und Herrschaft, indem sie freilich der chinesischen Kultur sich mehr oder weniger einfügen; so regieren hier von 317 etwa bis 581 die Toba-Tataren bis über den Hoang-ho hinaus und führen seit 386 den Kaisertitel. Der Mittelpunkt der chinesischen, in raschem Wechsel einander folgenden Dynastien ist Nanking; von hier beherrschen sie das Gebiet des Yang-tse und den Süden des Reiches. In diese Zeit fällt aber auch eine große kulturelle Wandlung, die China einen neuen Geist und ein neues Antlitz gegeben hat: es ist die Aufnahme des Buddhismus aus Indien. Die Einführung dieses Glaubens erfolgte, angeblich seit dem ersten Jahrhundert, mit größerer Wirkung wohl erst nach der Han-Zeit, durch indische Missionare, die auf verschiedenen Wegen nach China gelangten und hier ihre Klöster gründeten. Gegen Ende des dritten Jahrhunderts werden schon buddhistische Bauten (Pagoden!), Bildwerke und Gemälde erwähnt. Seit dem Jahre 325 war es Chinesen erlaubt, als Priester in die Klöster einzutreten, bald beherrschte der neue Glaube — wenn auch mit Rückschlägen — die Höfe, beeinflußte mit neuen Gedanken das geistige Leben und drang allmählich tiefer ins Volk. Mit dem Jahre 399 beginnen die Pilgerfahrten chinesischer Priester nach Indien, und es knüpft sich durch Gesandtschaften weltlicher und geistlicher Art eine lange, nicht mehr abgebrochene Verbindung, die teils auf dem Landweg über Zentralasien nach dem Norden, teils auf dem Seewege über Ceylon, Java und Hinterindien nach dem Süden Chinas führt. Hīnayāna und Mahāyāna kommen beide nach China, doch nicht in einer strengen Trennung, sondern in friedlicher Auseinandersetzung, die zur unbedingten Herrschaft der nördlichen Kirche und im Lauf der Jahrhunderte zur Entwicklung einer Reihe religiöser und philosophischer Systeme und Klosterschulen geführt hat. Durch die Ausbreitung des Buddhismus, die nun von China aus stattfand, ist auch der chinesische Einfluß auf Korea, wo im Norden schon seit 100 v. Chr. eine Kolonie bestand, seit 372 neu gekräftigt und seit 552 von hier aus auch auf Japan ausgedehnt worden.

Die Lehre des Buddha und mit ihr die indische Gedankenwelt hat dem chinesischen Geist einen ganz neuen Anstoß zu philosophischer und metaphysischer Spekulation gegeben. Indem die Wirklichkeit der Erfahrung als scheinhaft und das Individuum selber als ein Trug erkannt wurde, war das Schwer-

gewicht des Daseins auf die jenseits der Erfahrung bestehenden Geisteswelten verlegt. Diese wurden freilich für die Masse der Gläubigen ganz einfach durch die Kirche mit ihrer großen Bilderwelt der Buddhas und Bodhisattvas, Heiligen und Geisterkönige, mit ihren prunkvollen Tempeln, Gottesdiensten und Zeremonien vertreten. Aber es war zugleich für die ernsteren Geister der Zwang zu einer Auseinandersetzung gegeben, die die alte und einfache Weltanschauung wesentlich verändern und vertiefen mußte. So wurde auch der Taoismus nun stark von buddhistischen Lehren und Bräuchen berührt und entwickelte sich neben ihm zu einer ähnlichen Art von Kirche mit Klöstern und Priestern, heiligen Schriften und Göttersystemen. Auch die Wissenschaft gewann vielfache Anregung durch die Kenntnis der indischen Welt und die Übersetzertätigkeit der gelehrten Mönche. Und in die Lyrik, die schon unter den Han die Form einer ganz individuellen Gefühlsäußerung angenommen hatte, kommt jetzt jener Zug einer tiefschmerzlichen Resignation, die alle Freuden der Welt für eitel und ihre Schönheit nur als ein Gleichnis der Vergänglichkeit empfindet. Aber der Buddhismus ist in China auch aus einer indischen zu einer chinesischen Lebenserscheinung geworden. Er verliert seine brennende Inbrunst und den transzendentalen Schwung, den er in seiner Heimat besaß, er wird nüchterner bei einem von Natur praktischen und diesseitigen Volk, aber er erfüllt sich zugleich mit einem psychologischen Zartgefühl, mit einer heitern und menschlichen Milde, mit einem Sinn für die kosmische Ordnung und das Weben des Weltgeheimnisses bis in das Kleinste und Unbedeutendste der Natur, das einen sinnbildlichen Glanz erhält.

Seit der Han-Zeit hatte das geistige Leben sich ganz auf die literarische Tätigkeit konzentriert, das Studium der Klassiker war die Grundlage, die präzise und feinsinnige Formulierung der Gedanken und Empfindungen war Ziel und Maßstab der Bildung geworden. In dieser Lebenssphäre, die in der lyrischen Dichtung ihre feinste Blüte fand, wurde auch die Kunst der Schrift als solche sehr hoch geachtet und gepflegt. Ihre Zeichensymbole sollten unter dem Pinsel des Schreibenden Kraft des Ausdrucks, Harmonie der Formung und eine individuelle Beseelung empfangen. Neben ihr und gerne mit ihr verbunden wurde jetzt auch die Malerei zu einer Ausdrucksform der höheren Bildung, die von Staatsmännern und Feldherren, Gelehrten und Dichtern, Fürsten und Priestern bis zum heutigen Tage geübt wird. So wurde sie die erste der bildenden Künste, die Schwesterkunst der Schrift, und gewann eine Bedeutung, die über das Handwerkliche und rein Bildmäßige hinaus in die Bezirke der höchsten geistigen Werte hineingreift. Ihre Schöpfer waren von jetzt ab die ersten und führenden Geister der Nation. Dies mußte zu hohen Ansprüchen und zu einer ungewöhnlichen Verfeinerung führen. Vielleicht schon im vierten, jedenfalls aber im Anfang des sechsten Jahrhunderts gibt es bereits theoretische Schriften über die Malerei. Um diese Zeit stellt Hsieh Ho seine sechs Grundsätze und einen Maßstab für die Bewertung der Bilder auf, der das Geistige über das Technische, den Rhythmus der Lebendigkeit über die Ähnlichkeit und die

formale Vollendung stellt. Der Bereich der Aufgaben hatte sich um die Gestaltenwelt der buddhistischen Legende und des buddhistischen Jenseits erweitert, er umfaßte das Bildnis, historische und weltliche Darstellungen, ja es taucht schon die Welt der Blumen und Tiere und der Landschaft auf. Und als Bildform erscheint neben dem Wandgemälde die bewegliche Malerei auf Wandschirmen und Fächern, auf Fahnen und Hängebildern, und die aus der Schriftrolle entwickelte Bildrolle, die im Abrollen von rechts nach links die Folge ihrer Darstellungen vorüberziehen läßt.

Aus diesen früheren Jahrhunderten ist nur sehr wenig erhalten. Vielleicht das einzige mit einiger Treue überlieferte Werk sind die Bilder zu den Lehren der Hofmeisterin für die kaiserlichen Palastfrauen, eine Bildrolle des berühmten Malers Ku K'ai-chi (344—406), die in einer sehr guten Kopie (vielleicht der T'ang-Zeit) auf uns gekommen ist (Abb. 325—329). Dargestellt ist hier eine Reihe einzelner historischer Szenen, in denen die musterhafte Führung und die aufopfernde Ergebenheit kaiserlicher Gemahlinnen und Nebenfrauen, ganz im Geiste des K'ung-tse als ein Vorbild aufgezeichnet ist. Die Bilder geben einen Einblick in das Hofleben dieser Zeit, aber sie sind zugleich eines der großen Meisterwerke der Kunst aller Zeiten. Mit unbeschreiblicher lyrischer Zartheit sind die täglichen Beschäftigungen, ist das Beieinander der Menschen, sind aber auch ihre seelischen Beziehungen geschildert. Die Beobachtung ist scharf und sachlich, aber ganz auf die Nuancen der Bewegung und des Gefühls gestellt. Und die Gestalten leben aus den subtilen Schwingungen einer Linienzeichnung, die aus abgewogenen Entsprechungen leise gleitender Kurven die Harmonie des Einzelnen und des Ganzen entwickelt. Diese Art der Beobachtung und Darstellung, diese zarte und stets bewegte Linie ist ein Erbteil der Han-Malerei, deren Rhythmus hier bis aufs letzte verfeinert erscheint, so wie die Verteilung der Flecken, die Art der farbigen Bezeichnung den Reiz einer bis zum höchsten Raffinement getriebenen Einfachheit besitzt. Auch die Verteilung im Raum, die Perspektive, entspricht der Stufe der Han-Zeit. Ob die leise angedeutete abtönende Modellierung der Falten dem Original oder der Kopie angehört, bleibt ungewiß. — Gleichfalls den Namen des Ku K'ai-chi trägt eine zweite Rolle, die in fortlaufender Darstellung ein taoistisches Gedicht von der Göttin Lo-shen illustriert und die eine Kopie etwa der Sung-Zeit sein mag (Abb. 330, 331). Der Stil ist etwas anders, doch mag er mit den Schichtungen der Berge, den zarten knospenhaften Bäumen die Stufe der Landschaftsmalerei und die Art der Bildfügung dieser Jahrhunderte wohl bezeichnen.

Über die nichtbuddhistische Wandmalerei gibt uns das Innere einiger fürstlicher Grabkammern bei Pyöng-yang in Nordkorea, die aus dem sechsten Jahrhundert stammen mögen, einen gewissen Aufschluß. Auf die granitenen Wände ist eine einfache Scheinarchitektur gemalt, sie tragen die symbolischen Tiere der vier Weltgegenden: Drache, Phönix, Tiger und die Schildkröte mit der Schlange, an der Hauptwand wohl auch ein thronendes Paar, dem Züge von Frauen und Gefolgsleuten Verehrung erweisen, und die Friese und Zwickel der abgetreppten

Decke zeigen Landschaften, Wolkenbänder, Sternbilder, Sonne und Mond mit den zugehörigen Fabelwesen, so daß die kosmische Bedeutung des Ganzen unzweifelhaft ist. Die dämonischen Wächterfiguren am Eingang kommen schon in der Han-Zeit vor, auch die phantastisch bewegte Zeichnung der Tiere ist ganz chinesisches Erbgut, doch spielen in Einzelheiten der Ornamentik schon deutlich buddhistisch-indische Vorbilder herein (Abb. 332—334).

Die nichtbuddhistische Plastik ist uns bisher nur durch die Grabanlagen verschiedener Dynastien des fünften und sechsten Jahrhunderts im Umkreis von Nanking bekannt. Wie wohl schon in der Han-Zeit, führt hier zu dem Grabhügel ein Hauptweg, der mit Paaren von Säulen, Inschrifttafeln und riesigen Fabeltieren flankiert ist (Abb. 335). Kannellierte Säulen mit einem pilzähnlichen Lotoskapitell zeugen von indischen Vorbildern, die wohl über See gekommen waren (Abb. 336). Die Tiere selbst sind Fortbildungen der Löwen und Chimären aus der Han-Zeit, aber sie zeugen von einer Steigerung des Ausdrucks, die man barock nennen kann, von einer Übertreibung der Bewegung und der geschwungenen Kurve, die für die ganze Epoche charakteristisch ist. Viele dieser geflügelten, brüllenden Löwen haben zugleich eine solche Vereinfachung und Größe der plastischen Form, deren gewaltig sich wölbende und höhlende Rundung in die klarsten Konturen geschlossen ist, daß sie neben ägyptischen Werken zu den großartigsten Schöpfungen aller Bildnerei gezählt werden können (Abb. 337, 339). Die schleichende Chimäre am Grab des Ch'i Wu-ti († 493) hat an mittelalterlichen Domen kaum ihresgleichen an lebenswahrer Phantasie und Größe (Abb. 338). Die Schöpferkraft dieser Künstler war noch immer vom Dämonischen genährt und von dem ungegenständlichen Formgefühl, das in den Bronzen der Chou sich ausgelebt hat.

Von der Baukunst dieser Zeit kennen wir nicht viel mehr, als was sich in gemalten und gemeißelten Nachbildungen der buddhistischen Höhlen verkleinert und wohl auch vereinfacht erhalten hat. Wir wissen aber, daß wichtige neue Bautypen und Bauformen jetzt aufgekommen sind. Während die alte breitgelagerte Halle nun auch dem buddhistischen Gottesdienste als wichtigster Kultraum diente, hat die neue Religion den Stūpa, und zwar in der Form des kleinen Stūpadenkmals, das auch als Grabmal der Mönche diente, wie in der Form des hohen, monumentalen Turmbaus eingeführt. Diese Türme wurden in der Art des Mahābodhi oder des Riesenturms in Puruśapura gern als Denkmale des Glaubens bis zu großer Höhe geführt und auf ihren Wänden mit einem System von Buddhabildern geschmückt, so daß sie den Segen des Glaubens nach den Himmelsrichtungen ausstrahlen und die feindlichen Einflüsse der Dämonen abwehren sollten. Sie spielen in dieser magischen Eigenschaft später in der chinesischen Geomantik eine wichtige Rolle. Hier gibt es nun den einfachen Typus des im Holzbau errichteten Stockwerkturms auf quadratischer Basis, der gewiß in ähnlicher Weise konstruiert ist wie die Palasttürme der Han-Zeit. In der Form übereinandergesetzter Pfeilerhallen, die nach oben sich verjüngen und deren jede mit einem umlaufenden Dach gekrönt ist, zeigt ihn

zum Beispiel der Mittelpfeiler (Abb. 340) einer der Felsenhöhlen von Yün-kang (um 500). Von hier aus ist der Weg zu immer reicheren Strukturen offen, wie sie aus etwas späterer Zeit dann in Japan noch erhalten sind. Und daneben entsteht die Form der Steinpagode, die bald aus Haustein, meist aber aus Backstein über quadratischem, dann auch über sechs-, acht- und mehreckigem Grundriß errichtet wird. Hier gibt es neben dem einfachen Stockwerkturm eine andere, wahrscheinlich aus Indien abgeleitete Form, die über hohem Sockel ein Hauptgeschoß, über diesem aber in rasch aufeinanderfolgenden Ringen von Dächern oder Dachvorsprüngen eine ganze Menge von Scheinstockwerken übereinander auftürmt. Ein besonders schönes und frühes Beispiel dieses Typus ist die polygone Backsteinpagode des Sung-yüeh-sse in den Tälern des Sung-shan (Honan), die 523 erbaut worden ist (Tafel XIX). Der Gesamtumriß erinnert an den des nordindischen Śikhara, und das Ganze ist oben durch einen hohen Ringknauf mit einem kleinen Stūpa zusammengeschlossen. Die indische Kurve findet sich wieder in dem flachen Bogen und dem zugespitzten Hufeisenabschluß der Nischen, der jetzt überall begegnet. Die Kurve bildet aber auch an einem anderen Bauglied ein Hauptmotiv der chinesischen Baukunst, das sie von jetzt ab dauernd beherrschen wird. Es ist das konkav geschweifte Dach, das um das Jahr 500 zum erstenmal auftritt, und das die Han-Zeit anscheinend noch nicht gekannt hat. Da kein indisches Beispiel bekannt ist, auf das diese Form zurückgehen könnte, so ist sie wohl eine chinesische Erfindung, sie entspricht ganz dem Geist dieser Zeit, die die bewegte und großgeschwungene Kurve über alles liebt. Das chinesische Dach hat durch sie erst seinen wesentlichen Charakter erhalten: von nun ab senkt es sich in herrlich fallender Linie groß über das Gebäude, wie der Himmel seine Obhut schirmend über die Erde senkt. Dies ist das absolute Gegenspiel des indischen Dachs und der indischen Anschauung.

Von Indien her kam aber jetzt eine ganz neue Welt plastischer Gestaltung nach China. Es ist die göttliche Welt der Buddha und Bodhisattva, der heiligen Mönche, der Dämonenfürsten und Himmelsgeister, das Pantheon des Hīnayāna und des Mahāyāna, in dem der indische Buddhismus eine sinnenfällige Verkörperung seiner höchsten Vorstellungen sich geschaffen und das die indische Skulptur zu einer Welt von plastischen Bildern durchgeformt hatte. Damit trat die erhöhte Menschengestalt in den Mittelpunkt der chinesischen Bildnerei, und zwar in einer bereits vorgestalteten Form, die zunächst als vorbildlich und heilig einfach übernommen, dann aber langsam und wie von selber zur eigenen Schöpfung umgewandelt wurde. Gewiß erfolgte die Rezeption dieser buddhistischen Plastik auf verschiedenen Wegen. Wir wissen, daß manche Buddha-Bilder über See aus Südindien, Ceylon und Hinterindien schon früh nach Süd- und Mittelchina gelangten; aber beinahe alle Zeugnisse der Aufnahme und Umwandlung dieser Vorbilder sind heute verloren. Dagegen können wir den Einstrom der Bilder und ihre Wirkung verfolgen, die auf dem Landwege über das östliche Turkestan stattfand. Hier, auf der alten Karawanenstraße,

die den Westen Asiens mit dem Osten verbindet und die unter den Han und später unter den T'ang von China beherrscht wurde, und in einem Völkergemisch von arischen und mongolischen Stämmen, hatten sich frühe schon buddhistische Klostersiedlungen ausgebreitet und in Freibauten aus Holz, Ziegeln und Lehm, vor allem aber in künstlichen, in die Wände der Berge gegrabenen Höhlen zahllose bilderbedeckte Heiligtümer gegründet. Die Kunst von Gandhāra vermischte sich hier mit den Resten spätantiker und mit neuen Formen iranisch-persischer Anregungen, vor allem aber mit den Typen der nordindischen Bildhauerschulen zu einer Provinzialkunst, deren Gestaltung mehr durch die Menge als durch die künstlerische Bedeutung ihrer Schöpfungen ausgezeichnet war, die aber jedenfalls für die Ausbreitung dieser Bilderwelt nach dem Osten die nächstliegenden Vorbilder abgab (Abb. 342, 343). Der Gedanke, Felsentempel als Orte der Anbetung in die Berge zu graben, von Indien nach Turkestan gelangt, wanderte weiter die Karawanenstraße entlang, wurde im äußersten Westen des chinesischen Grenzlandes in Tun-huang aufgenommen und dann von den Königen der Toba-Tataren (den sogenannten nördlichen Wei) in der Nähe ihrer ersten Hauptstadt, des heutigen Ta-t'ung-fu, in großem Maßstab verwirklicht. So entstanden in den Felswänden von Yünkang etwa von 415 bis 525 eine große Zahl aus dem Stein gehauener Heiligtümer mit plastischen Bildwerken. Als die Wei ihre Hauptstadt nach Lo-yang verlegten, wurden dort seit 495 die Felsentempel von Lung-mên und Kung-hsien begonnen, ein anderes Herrscherhaus der Tataren, die Pei-Ch'i, die Gegner und Nachfolger der Wei, eröffneten bei T'ai-yüan-fu die Höhlen des T'ien-lung-shan, und die nachfolgenden Dynastien setzten, besonders in Lung-mên und T'ien-lung-shan bis in das achte Jahrhundert die begonnene Arbeit fort.

Die architektonische oder räumliche Wirkung dieser Felstempel ist gering. Sie bestehen in der Regel aus einer schmalen verandaähnlichen Vorhalle und einem rechteckigen Hauptraum, der sein Licht durch die eingebrochene Tür empfängt, manchmal erhebt sich in der Mitte des Raums ein tragender pagodenähnlicher Pfeiler, nach dem Vorbild des alten indischen Stūpa, um den die Pradakṣinā stattfand, und an dessen Wänden die Buddhas nach den vier Weltgegenden blicken (Abb. 340); meist aber befindet sich die Hauptgruppe der Buddhas an der dem Eingang gegenüberliegenden Wand, andere Gruppen sind an den Seitenwänden angeordnet, und es bedecken sich sämtliche Wände der Höhlenräume, bald nach einheitlichem Plan, bald nach der Willkür frommer Stifter, mit größeren oder kleineren, in Nischen eingetieften Buddha-Bildern und -Gruppen oder auch mit Reihen zahlloser kleiner Buddha-Reliefs, die die Unendlichkeit der transzendentalen Buddha-Welten versinnlichen (Abb. 341). Die Abmessungen dieser Buddha-Höhlen und ebenso der plastischen Bilder gehen vom Riesenhaften bis zum kleinsten, eben noch betretbaren Raum, und sie setzen sich in einzelnen flachen Nischen auch noch über die Außenwände der Felsen fort (Abb. 365). Es galt als ein religiöses Verdienst, dessen Lohn im Diesseits wie im Jenseits gewiß war, ein Buddha-Bild zu stiften, von dem eine segenspendende Kraft ausgehend

gedacht ward, mit der Größe und der Menge der Bilder häufte sich der Segen und das Verdienst, und die Felsentempel als Ganzes wurden als Zentren und Felder geistlicher Segenskräfte angesehen. So waren zahllose Bildner und Handwerker hier beschäftigt, und es ist begreiflich, daß es nicht so sehr auf die künstlerische Vollendung des einzelnen Werks als auf die getreue Nachbildung der typischen Gottheitsdarstellungen ankam. Trotzdem gibt es auch hier ansehnliche Kunstwerke, und die ungezählten Felsentempel haben uns eine Welt der plastischen Gestaltung erhalten, die uns sonst ganz oder zum guten Teil verloren wäre. Zum mindesten können wir die stilistische Entwicklung der Skulpturen hier gut verfolgen, in die sich dann vom sechsten Jahrhundert ab eine Reihe einzelner steinerner Votivstelen und vereinzelte Kultbilder von Buddhas und Bodhisattvas einfügen, die sich im großen Format im Stein, im kleinen als Bronzen erhalten haben.

In den frühesten Höhlen findet man stehende und sitzende Buddhas, einzeln oder zu Gruppen vereinigt, in architektonische Rahmen geschlossen und von einer Fülle schwebender Himmelsgeister und Lotosblüten dekorativ überjubelt (Abb. 341), findet auch Wachgottheiten und hinduistische vielköpfige, vielarmige Götter als ihre Begleiter (Abb. 344). Diese Figuren haben die etwas ungefüge, plastische Fülle und den kindlichen Ausdruck ihrer turkestanischen Vorbilder, die als ein provinzieller Mischtypus aus Gandhāra- und Mathurā-Formen entstanden waren. Aber bald, schon um das Jahr 500, verändern sich die Gestalten; nicht als ob das Körperliche besser durchgebildet würde, es wird im Gegenteil mehr und mehr zurückgedrängt zugunsten des seelischen Ausdrucks. Die Gesichter verfeinern sich, werden chinesisch verschlossener und gewinnen ein Lächeln von zarter, versonnener Süße. Geheimnisvoll heben sich diese Häupter aus dem Halbdunkel der Nischen. Der Körper wird in die Fläche gepreßt, die Proportionen werden schlank und schmal, in ornamentalen Parallelen gewinnen die flachen Falten des Gewands ein eigenes Leben von rhythmischer Bewegung, das in großen Wellen abwärts fließend die Figur umspielt, ihren Aufbau schließt und verklingen läßt. Alle wesentliche Wirkung aber wird auf die bedeutungsvolle Gebärde der Hand, auf die in sich beschlossene stille Versenkung des Hauptes gesammelt (Abb. 345, 346, 348). Dem indischen Buddhabilde tritt das chinesische als eine neue Schöpfung gegenüber mit einer abstrakten Geistigkeit und einer Beseelung, der das Körpergefühl und die bei aller Transzendenz doch nie verlorene Sinnlichkeit des Urbildes völlig fern und fremd ist. Mathematische Klarheit, absoluter Rhythmus der Linien und Formen, zartes Gefühl und höchste Vergeistigung sind in den Marmorbildern der Bodhisattva aus dem Pai-ma-sse (um 500, Boston) und aus Si-an-fu (erste Hälfte des sechsten Jahrhunderts, Sammlung Hayasaki, Tōkyō) zur Strenge eines archaischen Stils vereinigt, der in seinen Formen an die früheste Blüte der griechischen Plastik erinnert (Abb. 348, Tafel XX).

Von hier aus entwickelt sich nun, vielleicht hier und da unter dem Eindruck neuer indischer Vorbilder, aber ganz folgerichtig in ihrer eigenen Entfaltung,

die buddhistische Plastik des Ostens. Sie wird körperhafter und voller in ihren Gestalten, ohne ihre strenge Jenseitigkeit zu verlieren. Sie lernt, in den Stelen (Abb. 349—351) noch mehr als in den Felsenskulpturen, die verschiedenen Grade des plastischen Hervortretens meisterhaft abzustufen und mit den flächenhaften und linearen Elementen der Rahmung und der einfassenden Hintergründe zu einem Ganzen von reichster und wunderbarster rhythmischer Harmonie zu verbinden. Sie beherrscht das flache Relief ebenso meisterhaft wie die Formen des Runden und beweist, etwa in der Stele von 543 (Abb. 350 bis 351), wie man seit der Han-Zeit eine unendlich reichere Fülle der Erscheinung zugleich mit der indischen Körperdarstellung zu meistern gelernt hat. Hier flammt und züngelt alles in zugleich vitaler und ornamentaler Belebung. Und diese Meisterschaft des Zusammenfügens des Vielen zum Einen hat in der Pin-yang-Grotte zu Lung-mên — das Datum ihrer Vollendung ist ungewiß, vielleicht 523 n. Chr. — die gewaltigen stehenden Gestalten der Buddhas und Bodhisattvas und Mönche mit den Flammen der Nimben, mit den Reliefreihen der historischen Legenden, den anbetenden himmlischen Heerscharen und der wundervollen Baldachin- und Lotosornamentik der Decke zu dem einen großen Rhythmus eines unvergeßlichen Gesamtkunstwerks vereinigt (Abb. 353). Hier erscheinen auch am Eingang die großen Reliefprozessionen des stiftenden Königs und der Königin von Wei, in denen das wallende Schreiten bewegter Gruppen und das Hintereinander der Gestalten zu Bildern von unbeschreiblicher Fülle des Lebens und Abgewogenheit gleitender Rhythmik gestaltet sind (Abb. 352).

Diese Kunst hat über Korea auch nach Japan hinübergewirkt und die ältesten Schöpfungen seiner Plastik bedingt. Hier sind uns nun auch Tempelfiguren in Holz und Bronze erhalten. Am wichtigsten die frühe Kwannon des Hōryuji (um 600), die in der Überhöhung ihrer schlanken Proportionen, in der Flächenhaftigkeit der sie umspielenden Faltenkurven, aber auch in dem knospenhaften Gesichtstyp noch deutlich die Züge vom Anfang des sechsten Jahrhunderts bewahrt (Abb. 356). Dann die große Bronzetrinität des Sākyamuni im Kondō des Hōryuji, ein Werk des Künstlers Tori, die aus derselben Tradition, mächtiger noch und eindrucksvoller, in archaischer Strenge gestaltet ist (Abb. 357). Endlich, um nur noch diese zu nennen, die wunderbare lebensgroße Holzkwannon des Chuguji (um 650 etwa), in der ein weicheres Formengefühl die hohe Einfalt des Aufbaus zu einer zauberhaften Süßigkeit des Sinnens und der Versenkung verklärt (Abb. 358). Wie fern ist hier, trotz des gleichen Inhalts, trotz der Herkunft des Typus, die Möglichkeit jedes Vergleiches mit indischer Kunst! Die Seele bleibt hier, knospend, von jeder Berührung des leiblichen Daseins rein.

DIE KLASSISCHE KUNST CHINAS

Die kurzlebige Dynastie der Sui (589—618) hatte die Einheit des chinesischen Reiches wieder hergestellt, unter der T'ang-Dynastie, die es fast drei Jahrhunderte beherrscht hat (618—907), erlebte dann China eine Zeit größter politischer Ausdehnung und eine nie wieder erreichte Blüte seiner Kultur. Die ersten Kaiser, Kao-tsu (618—627) und T'ai-tsung (627—650), erweiterten in mächtigen Kriegen die chinesische Oberherrschaft über Turkestan und Tibet bis an die indischen Grenzen, eroberten einen Teil von Korea und traten in Beziehungen zu Japan, das seit 645 die chinesische Staatsordnung und die chinesische Kultur mit Haut und Haar übernahm. Trotz späterer Mißwirtschaft des Hofes und innerer Wirren dehnte sich im achten Jahrhundert das Reich noch weiter nach Westen und Süden (Annam), erst im folgenden Jahrhundert traten kriegerische Rückschläge und ein innerer Zerfall ein, der schließlich zum Ende der Dynastie und zu einer neuen Teilung in einzelne Reiche geführt hat. Niemals waren die Beziehungen zu fremden Völkern und Kulturen lebhafter als in dieser Zeit. Ein großer Verkehr verband das Reich mit Indien, Persien und Arabien, zur See wie zu Lande, zahlreiche Fremde lebten und wirkten in China, und neben dem Buddhismus blühten nestorianisch-christliche, jüdische und mohammedanische Gemeinden. Das geistige Leben war in der frischesten und lebendigsten Bewegung, der Buddhismus war zu einer im höchsten Grade originalen Kraft geworden, aber niemals hat auch der Eigenwille und die Bedeutung der schöpferischen Persönlichkeit in China eine solche Macht erlangt wie in dieser Zeit. In der ersten Hälfte des achten Jahrhunderts lebten und wirkten Chinas größte lyrische Dichter: Li Tai-po, Tu Fu und Wang Wei, im folgenden Po Chü-i an dem glänzenden Hofe der T'ang-Kaiser, und um dieselbe Zeit erfuhr die bildende Kunst in einer Fülle großer Meister ihre höchste Entfaltung. Man kann wohl sagen, daß Lo-yang und Ch'ang-an unter den T'ang die Hauptstädte des geistigen Lebens auf dem Erdkreis gewesen sind.

Von all dieser Blüte der Kunst sind uns nur spärliche Reste erhalten. Wir hätten von der Baukunst nur eine kümmerliche Vorstellung, stünden nicht unter dem milden Himmel Japans, heilig gepflegt und bewahrt, noch eine Reihe von Tempelhallen und Pagoden, deren kunstreiches Holzgefüge mehr als zwölf Jahrhunderte überdauert hat. Da ist vor allem der innere Komplex des Klosters Hōryuji bei Nara, das im Anfang des siebenten Jahrhunderts begründet, wie es scheint, um 711 nach einem Brande neu aufgebaut worden ist (Abb. 361, 362, Tafel XXI). Wie überall in China, ist auch hier die Bauanlage in die Land-

schaft, sie ausdeutend und auch sie beherrschend, mit feinstem Gefühl eingefügt. Durch das zweistockige Haupttor betritt man von Süden den rechteckigen Innenhof, den eine offene Galerie umschließt. Hier steht rechts die breitgelagerte mächtige Goldhalle (Kondō) mit dem weit ausladenden, herrlich geschweiften Dach; in ihrem Innern umgibt ein breiter Umgang den überhöhten Mittelraum, auf dessen Bühne die Gottesbilder stehen, unter der hohen Decke von Baldachinen und Himmelsgenien überschwebt. Zur Linken der fünfstöckige Turm der Pagode mit den leise sich verjüngenden Stockwerken, dem fünffachen Kranz der geschweiften Riesendächer, von denen die Glöckchen läuten, und den metallenen Ringen des steil sie bekrönenden Mastes. Beide Bauten sind wundervoll gegeneinander abgewogen, beide von gleicher Harmonie im Ausgleich der Horizontalen und der Vertikalen. Die Konstruktion selber in ihrer einfachen Klarheit der leise geschwellten Pfeilersäulen und der tragenden Arme, in der wunderbaren Abgewogenheit aller Verhältnisse wird am eindrücklichsten in dem schlichten Bau des Haupttors, wo keine spätere Zutat stört (Abb. 362). Mit derselben strengen und mächtigen Einfalt treten uns alle Bauwerke dieser Zeit entgegen, überall ist die durchgeformte Klarheit der Struktur ebenso bewundernswert wie die Harmonie der Maße, ob im Grundgefühl das Reiche und Mächtige vorwaltet oder der Adel einer stillen und vornehmen Beschränkung, wie in der dreistöckigen Pagode des Hokiji (Abb. 364), in der schlichten Halle des Tōshōdaiji mit dem säulengetragenen Vorraum, die an die Harmonie der griechischen Tempel gemahnt (Abb. 363). Es ist die durchgebildete Vollendung einer klassischen Baukunst, in der alles einfach, alles klar und notwendig ist. Sie besitzt aber auch die Mittel zur Lösung aller Aufgaben, die ihr vielfältig gestellt worden sind, des bescheidenen festen Schatzhauses wie des achteckigen, still ruhenden Zentralbaus, und sie bewältigt mit gleicher Sicherheit die gewaltigsten Dimensionen wie im Tōdaiji die Halle des Riesenbuddha von Nara. So müssen wir uns die Holzbauten der T'ang, die Paläste wie die Tempel von Ch'ang-an vorstellen, in denen die Abmessungen der Anlagen wie der Gebäude gewiß noch riesenhafter, die Aufgaben noch komplizierter waren, und die mit den goldenen Dächern ihrer vielstöckigen Türme, Pavillons und Galerien sich bis in die Wolken hoben. Die erhaltenen Reste, wie die Ziegelpagoden von Si-an-fu, geben, vielfach verändert und ihres Schmucks beraubt, kaum noch eine Ahnung von ihrem einstigen Glanz.

Die buddhistische Plastik der T'ang-Zeit ist uns in vielen Meisterwerken sowohl in China wie in Japan und selbst in Korea bekannt; trotzdem läßt sich die Entwicklung im einzelnen noch nicht überall klar erkennen. Es offenbart sich aber ein reiches, vielgestaltiges und großartiges Schaffen. In den Felsennischen wird nun gern die Fünfzahl der Gruppe gebildet: in der Mitte der große und schmucklose Buddha, ihm zur Seite zwei heilige Mönche als Jünger, dann zwei geleitende Bodhisattvas in reichem Schmuck, in sanfter und zierlicher Neigung. Große als dämonische Krieger gebildete Himmelskönige oder Wachgottheiten schließen sie gerne nach außen ab. Die Buddhas ruhen tief und mächtig in sich

versunken, die Mönche feierlich still, aber in den Bodhisattvas entfaltet sich ein lebhafter bewegtes Wiegen und Gleiten schlanker Leiber, ein Sinn für die Biegung und fast für den Kontrapost des stehenden Körpers, der an die Gotik erinnert. In den Wachgöttern lebt eine wilde Lust an grauenvoll verzerrten Gesichtern, an hochgeschwellter Muskulatur und gräßlich drohender, zerschmetternder Gebärde sich aus. Überall ist der Körper das Primäre geworden, die Gewandung, ihm untergeordnet, begleitet seine Haltung und Bewegung in großen und einfachen Faltenzügen. Die Grotten von Lung-mên enthalten zahllose Beispiele dieses Stils, am eindrucksvollsten in der Gruppe des Riesenbuddha, (Abb. 366), welche die Kaiserin Wu-hou, eine der verruchtesten Frauen auf Chinas Thron, von 672 bis 675 aus dem Felsen meißeln ließ — gesättigte Fülle und zarte Milde sind hier zu einer majestätischen Gestalt vereint —, am körperhaftesten in der plastischen Energie ihrer Rundung die voll aus dem Stein gehauenen Buddhas in den bienenkorbförmigen Grotten des gegenüberliegenden Hsiang-shan (um 700). Ein blühenderes Leben atmet in den kleinen Höhlen des T'ien-lung-shan, deren Bodhisattvas in der schmiegsamen Regung der Leiber, in der Weichheit des Fleisches, in der tiefen und malerischen Unterschneidung reicher Gewandfalten eine spielende und beinahe weibliche Anmut haben (Abb. 367, 368). Es ist wahrscheinlich, daß hier wie dort neue Anregungen der reif und üppig gewordenen indischen Plastik hereingewirkt haben, trotzdem die unsinnlich abstrakte Formung der chinesischen Anschauung auch hier noch bewahrt bleibt. Am schönsten wird dies in dem Marmor-Buddha der Sammlung Hayasaki deutlich, der das volle Volumen des neuen Stils und den milderen menschlichen Ausdruck, aber auch eine Hoheit der Haltung und eine tiefe ruhende Harmonie besitzt, das Zeichen einer in sich beschlossenen Welt der Formen und des geistigen Seins (Tafel XXII). Und diese Vollendung der Form zeigt im Gegensatz zu allem Indischen am vollkommensten jener Bodhisattva-Kopf der Sammlung Fåhraeus (Abb. 355), der ein früheres Stadium der chinesischen Entwicklung (etwa um 600) bezeichnet und der in der großen und klaren Struktur seiner Elemente die klassische Fassung eines heimischen Ideals verwirklicht.

Auch Korea birgt ein großes Werk dieses Stils, das nach dem Vorbild der Felsenhöhlen aus Steinquadern gefügte Rund mit dem Riesenbuddha von Sök-kul-am, der hoch vom Berge auf das östliche Meer hinausblickt (Abb. 371). Keine Abbildung gibt die plastische Kraft und strenge Monumentalität des Werkes völlig wieder, und auch die lebensgroßen Gestalten heiliger Priester, die als Relieffries den Buddha umgeben, sind in ihrer derben und harten Realität, in der Unterordnung alles Menschlichen unter den Glauben und Willen, der sie beseelt, nur eben zu ahnen (Abb. 369, 370). Auch hier liegt der Vergleich mit romanisch-gotischer Plastik recht nahe; ähnliche Friese sind in Lung-mên erhalten.

In Japan erlebt die buddhistische Tempelplastik vom Anfang bis über die Mitte des achten Jahrhunderts in der Hauptstadt Nara ihre klassische Blüte.

Die Hauptwerke sind wie bisher die großen und kostbaren Bronzegüsse, daneben tritt aber die Holzbildnerei mehr zurück und an ihre Stelle die Arbeit in Lehm, der über einem Holzkern geformt und mit Farbe und Gold oder mit Lack überkleidet wird, und daneben eine Bildnerei in Lack selber, der über eine Form aus Korbgeflecht und Stoff in vielen Schichten aufgelegt wurde (Kanshitsu). Diese Plastik steht nun ganz auf der Höhe der chinesischen Kunst, und nachweisbar sind neben Koreanern auch Chinesen als Meister in Nara tätig gewesen, so wie die großen Priester und Tempelgründer in der Mehrzahl aus China gekommen sind. Waren doch Sitten und Trachten, das gesamte Leben und selbst die Sprache der herrschenden Kreise die des Hofes der T'ang. Wir lernen also die Tempelstatuen Chinas kennen, wenn uns im Sangatsudō des Tōdaiji die riesige achtarmige Kwannon (Abb. 378) mit ihren Begleitfiguren und den vier Weltkönigen, im Yakushiji die herrliche Bronzetrinität (Abb. 373) des Yakushi-Buddha (um 700), im Tōshōdaiji die üppig-schwere Dreiheit Roshana-Buddhas (das Werk eines Chinesen um 760) entgegentritt (Abb. 376, 377), und wir verfolgen die Abwandlungen des klassisch-vollendeten Typus zu ernster und schwerer Monumentalität und bis zur letzten Eleganz der Durchformung (Śākyamuni des Jingoji, Abb. 383). Interessanter noch als die Buddhas und Bodhisattvas sind ihre irdischeren Begleiter, so die als Brahma und Indra gedeuteten Gestalten des Sangatsudō in der wunderbar menschlichen Versunkenheit ihrer Andacht (Abb. 379, Tafel XXIII), die Sonnen- und Mondgötter mit den zarten kindlichen Zügen, die schmerzbewegten Jünger und Devas aus dem plastischen Nirvana in der Pagode des Hōryuji (um 711) und vor allem die schirmenden, alle Dämonen zertretenden Götter der vier Weltgegenden. Diese begegnen uns im Sangatsudō noch in einer strengen, in der Bewegung steifen und ungelösten Formung, im Kaidanin des Tōdaiji schon in einer reifen Gestaltung von herrlichster Konzentration der Kraft und Gespanntheit (Abb. 380, Tafel XXIV); aber sie werden noch überboten durch die zwölf Himmelsfeldherrn des Shinyakushiji (um 760—780), die in einem gewaltigen Kreis den Buddha der Mitte umgeben (Abb. 382, Tafel XXV). Hier ist nicht bloß der wildeste Ausdruck der Maske, die schroffste bis in die Fingerspitzen gespannte Bewegung, selbst die Form beginnt wehend sich zu wölben und zu strömen, und die goldgemusterten Panzergestalten mit den purpurdunklen und grünen Gesichtern, den flammend gesträubten Haaren beginnen im Dunkel der Halle mit Formen und Farben einen Tanz, der wahrhaft dämonisch, wahrhaft erhaben ist. Hier ist der Punkt, an dem die klassische Kunst in die Ekstase des Barock sich wandelt.

Um diese Zeit tritt uns nun auch die Einzelgestalt des heiligen Priesters, ja das Bildnis zuerst entgegen. Es gibt die schlichten, aus dem Anfang des Jahrhunderts stammenden Lackstatuen der zehn Buddha-Jünger, magere, stehende Indergestalten im einfachen Fall des Mönchsgewandes, mit intensiv gezerrten oder still versunkenen Asketengesichtern. Es gibt eine unterlebensgroße Lackskulptur des sitzenden Vimalakirti (um 730), jenes weisen Laienmeisters der Mahāyāna-Legende, der im geistlichen Gespräch den Bodhisattva Manjuśrī be-

lehrt und überwindet. Die Szene wurde viel dargestellt, und die Figur des Hokkeji gehört sicher zu einer solchen Gruppe (Abb. 385). Sie ist sehr einfach in ihrem Aufbau, sehr lebenswahr in den Formen von Körper und Gewand, aber ganz meisterhaft in der gewaltigen geistigen Gespanntheit dieses redenden und die Worte wägenden Gesichts. Als große Menschenformung ist sie ganz unübertrefflich, und im Momentanen des Ausdrucks scheint sie die Schranken ihrer Zeit beinahe zu sprengen. Dann gibt es eine Reihe von Sitzbildern bedeutender Priester, die zu Lebzeiten oder bald nach dem Tode der Meister geschaffen wurden (Abb. 384). Sie sind schlicht in ihrem Mönchsgewand und in der vorgeschriebenen Haltung der Versenkung, des Lehrens oder des Betens gegeben. Aber ebenso straff wie dort ist auch hier die innere Konzentration des gesammelten Geistes gegeben, und in den Zügen der Gesichter mit strenger Sachlichkeit das Alter, die Leidenszüge, die Individualität.

Es bleibt noch das Gebiet der weltlichen Plastik zu streifen. Wie die früheren Dynastien bei Nanking, so haben sich die T'ang-Kaiser im Norden von Ch'ang-an (dem heutigen Si-an-fu) in großen Maßen monumentale Grabanlagen errichtet, deren Grabwege zwischen einer Allee von Stelen, Tierfiguren und steinernen Würdenträgern zu dem pyramidenförmigen Hügel führten. Vom Grabe des T'ai-tsung, des größten dieser Herrscher, stammen die Reliefplatten, auf denen der Kaiser die sechs Leibrosse, die ihn durch die Schlachten seiner siegreichen Feldzüge getragen hatten, verewigen ließ (um 635). Die schlichte Sachlichkeit, mit der das stehende Roß gegeben ist, scheint ebenso bedeutend wie die Gewalt der Bewegung, mit der das andere, von Pfeilen getroffen, in fliegendem Galopp dahinsaust (Abb. 388). Das vollrunde Marmorroß vom Grabweg seines Sohnes Kao-tsung († 683) erinnert in seinen schweren Formen mehr an das mythische Roß der Han-Zeit, die Flügel an seinen Schultern sind ein Beispiel der großartigen, bei aller Fülle wiederum ins Abstrakte gehenden Ornamentphantasie der T'ang (Abb. 386). Die schreitenden Löwen am Grabweg der Kaiserin Wu-hou (um 700) möchte man mit denen der Liang vergleichen, es sind gewaltige Tiere, aber das Mythische ist mit den Schwingen ebenso verschwunden wie die unvergleichliche Straffheit der abstrakten und großen Form (Abb. 387). Die Natur triumphiert in einer noch immer monumentalen Gestaltung.

Es muß damals auch eine weltliche Kleinplastik gegeben haben, von der die marmorne Lautenspielerin in Tōkyō ein vereinzeltes reizendes Beispiel ist (Abb. 389). In ähnlicher Art gibt es zahllose Tonstatuetten, bald bemalt, bald in grünen, gelben und braunen Tönen glasiert, die als Grabbeigaben noch immer die Särge der Toten umgaben, und unter denen gerade in der T'ang-Zeit eine Fülle der entzückendsten humorvollen Genrefiguren: Reiter und Knechte, Händler und Zwerge, Faustkämpfer und Gaukler, Tänzerinnen und Musikantinnen und Damen aller Art, aber auch jedes Geschlecht der Haustiere bis zu den Rossen und Kamelen dargestellt worden sind (Tafel XXVI). Es ist eine Plastik, die vielfach zwar im hundertmal wiederholten Typus stecken bleibt, oft aber

auch mit frischem und naivem Griff den unmittelbaren Reiz einer Erscheinung, einer Bewegung zu fassen weiß. Das ganze China der T'ang-Zeit ist in dieser hübschen Kleinwelt aus den Gräbern wieder für uns aufgewacht.

Hatte sich so die Plastik den ganzen Umkreis der Menschen- und Tierdarstellung gewonnen, so brachte nun auch der Malerei die buddhistische Bilderwelt nicht bloß einen neuen großen Kreis von Aufgaben, sondern durch die indischen Vorbilder auch eine neue Auseinandersetzung mit der Menschengestalt und mit der Darstellung des Dreidimensionalen, des Körperlichen sowohl wie des Räumlichen, im Gemälde. Wie die Bildnerei, so übernahm auch die Malerei die Buddha-Darstellungen der Kirche zunächst ganz einfach aus dem Westen, und die leicht beweglichen Bilder, auf die sie die eigene Arbeit gründen mußte, kamen gewiß auf verschiedenen Wegen und aus verschiedensten Kunstgebieten nach China. Verfolgen läßt sich auch hier nur die eine Straße, die aus den Klöstern des östlichen Turkestan nach dem Norden des Reiches führte. Und auch hier liegen die Dinge nicht einfach, denn in den Kunststätten von Khotān und Turfan ist zwar ein reicher Schatz von Bildern, aber nur wenige sichere Daten sind erhalten geblieben, und neben eine ältere Malerei, die der tocharischen Epoche (etwa viertes bis sechstes, vielleicht noch siebentes Jahrhundert) zugeschrieben wird und die deutlich auf indische Vorbilder zurückweist, tritt bald eine jüngere, die der sogenannten uigurischen (hauptsächlich im achten bis zum neunten Jahrhundert), die selber schon wieder aufs stärkste unter chinesischem Einfluß steht, ja eine recht handwerksmäßige chinesische Provinzialkunst darstellt. Die Grenze zwischen beiden Stilen ist nicht immer deutlich. Es ist höchst unwahrscheinlich, daß die buddhistische Malerei der T'ang-Zeit auch nur in ihren Grundlagen in Ostturkestan ausgebildet worden wäre; sind doch schon seit dem dritten Jahrhundert in China selber buddhistische Kultbilder geschaffen worden. Es hat aber in der Tat im Anfang des siebenten Jahrhunderts am Kaiserhof angesehene Maler gegeben, die aus Khotān stammten. Und unter den zahllosen Höhlentempeln von Tun-huang, deren Wände fast alle mit Malerei aufs reichste bedeckt sind und die in der Hauptsache auf die Zeit vom fünften bis neunten Jahrhundert zurückgehen, gibt es eine ganze Anzahl, deren Bilder zu denen der tocharischen Periode von Kuca sehr enge Beziehungen aufweisen. Es ist dies offenbar der älteste Stil von Tun-huang, und man kann hier vielleicht doch die Wandlung eines durch Turkestan übermittelten Zweigs der indischen Malerei in eine chinesische Neugestaltung, wenn auch nicht in Meisterwerken, so doch in provinziellen Ausstrahlungen, deutlich verfolgen.

Die Bilder der Māyā-Höhle von Qyzil sind gute Beispiele der älteren indisch-turkestanischen Malerei (Abb. 390, 391). Ereignisse aus dem Leben des Buddha und aus den Jātaka-Legenden sind hier in einer erzählenden Darstellung geschildert, die eine flächenhaft schematisierende Stilbildung zeigen, aber durch diese hindurch die Verbindung mit der älteren Phase von Ajaṇṭā wie mit einem von der Spätantike berührten iranischen Stil. Die Bilder sind dicht gefüllt mit

menschlicher Figur, und diese Figuren zeigen von den Umrissen aus die erstarrten, linear gewordenen Reste einer schattierenden Modellierung. Die älteren Malereien von Tun-huang scheinen hier anzuknüpfen, sie zeigen aber doch schon eine chinesische Umbildung. Die Gestalten sind in den Umrissen nicht mehr starr, sondern von einer sehr feinfühligen, gleitenden Beweglichkeit, die in den zierlichsten Linienspielen sich auslebt. Das Modellierungsschema wird übernommen, aber noch weniger verstanden. Ein Bild wie das Parinirvana der Grotte 126 B (Abb. 392) zeigt im Vergleich mit der Leichenverbrennung der Māyā-Höhle (Abb. 391) die ganze Komposition lockerer in die Fläche, ja in einen gleichsam imaginären Raum gefügt, die Landschaft tritt frei herein, und an Stelle der starren Geste spielt ein unendlicher Rhythmus mannigfaltiger und sehr lebendiger Ausdrucksbewegung durch das ganze Bild. Man sieht, in welchem Sinne die Tradition und der Geist der alten chinesischen Malerei, die wir in der Han-Zeit und in den Werken des Ku K'ai-chi kennenlernten, das fremde Vorbild umgestaltet hat. Ein anderes Beispiel dieser nun ganz ins Chinesische gewandelten Kunst sind die Lackmalereien des Tamamushi-Schreins im Hōryuji zu Nara (Abb. 394 bis 396), die im Anfang des siebenten Jahrhunderts entstanden sind. Auch hier wieder Jātaka-Bilder, aber das Figürlich-Erzählende nun ganz dem sehr graziösen, fast dekorativen Spiel einer angedeuteten Landschaft aus Bäumen und Buschwerk, Felsengefügen, Hügel- und Talbildungen ein-, ja untergeordnet. Der lockere und fröhliche Linienrhythmus dieser Landschaft beherrscht auch die zierlichen Figürchen, die in ihr sich bewegen. Und dieselbe Bewegungsfreude, die in einer Unendlichkeit schwingender Linienspiele sich auslebt, bringt am anderen Ende der chinesischen Welt, in Tun-huang, solche Bilder hervor wie die himmlische Erscheinung des Buddha mit den anbetend herbeiströmenden Heerscharen, in denen Wolkenringel und Feuerflammen, Himmelsgenien, flatternde Schleier und Blüten zu einem wundervollen Hymnus flutender Bewegung sich vereinigen und zugleich eine Unendlichkeit des Raumes mit rein linearen Mitteln vor das Auge gezaubert wird (Abb. 393).

Auf der Höhe der T'ang-Zeit, d. h. um das Jahr 700, hatte gewiß noch einmal die jetzt in ihrer reifen Entfaltung begriffene indische Malerei, die wir aus Sīgiriya und Ajaṇṭā kennen, unmittelbar nach China herübergewirkt. Man bemerkt es an der volleren, reicheren, körperhafteren Durchbildung der Buddha- und Bodhisattva-Gestalten. Vergleicht man aber ein Fresko wie das Buddha-Paradies aus Tun-huang (Grotte 139 A) mit den Wandgemälden von Ajaṇṭā, so empfindet man doch den Geist einer völlig anderen Kunst. Es waltet in dem chinesischen Werk (Abb. 397) eine Sinnenfremde und Abstraktheit, die das Bild einer wahrhaft transzendentalen Welt verwirklicht, und es geschieht dies nach dem Gesetz einer mathematischen Ordnung, die eine zentrale Komposition von kristallener Klarheit und dennoch unbeschreiblichem Reichtum erschafft. Die Unterordnung des Kleinen unter das Große, des Einzelnen unter das Ganze, der Aufbau dieser Buddha-Welt, die von der oberen Mittelgruppe in ihrem Gefüge von Lotosthronen, konzentrischen Nimben und Baldachinen beherrscht

wird, ist von unübertrefflicher Vollendung. Aber die Ausbreitung eines so reichen Komplexes von Erscheinungen wäre in dieser Klarheit nicht möglich ohne ein Weiteres, das den Werken der indischen Malerei, soweit wir sie kennen, ebenso fremd ist. Das ist die streng und konsequent durchgebildete Zentralperspektive, die alle diese hintereinander aufsteigenden Estraden, Bühnen, Verbindungsstege und Pavillons in eine klar überschaubare räumliche Einheit ordnet. Wohl ist kein einheitlicher Fluchtpunkt der Orthogonalen, kein einheitlicher Blickhorizont konstruiert, aber alle Tiefenlinien treffen sich in der Mittelachse des Bildes und schaffen so auch für die räumliche Anschauung die große Klarheit, die den Aufbau der Figurenkomposition beherrscht.

Für die Durchbildung der Einzelgestalt geben die Wandgemälde im Kondō des Hōryuji bei Nara das bedeutendste Zeugnis. Sie sind wahrscheinlich um das Jahr 711 entstanden (Abb. 398, 399). Die Kompositionen sind einfach: thronende Buddhas, von stehenden Bodhisattvas, auch von heiligen Priestern und Schutzgottheiten flankiert, aber auch stehende Einzelgestalten. Die Darstellung des Räumlichen ist in der Erhaltung kaum mehr erkennbar. Um so besser ist in diesem nun wirklich bedeutenden Werk, das gewiß in engster Verbindung mit chinesischer Malerei entstanden ist, die feine Durchzeichnung, ja Durchmodellierung der Gestalt zu verfolgen. Hier waltet eine plastische Anschauung, die unter den oft schleierhaft dünnen Gewändern den Aufbau des Körpers sieht, den sie dann durch die umhüllenden Faltengehänge teils klar zur Erscheinung bringt, teils streng und einfach oder in reicherem Spiel begleitet. Diese plastische Anschauung spricht aber nicht bloß in den einschließenden und umschreibenden Umrißfügungen sich aus, sie tritt auch in einer sehr feinfühlig Schatten und Licht abtönenden Modellierung zutage, die in der Draperie vom Dunkel des Faltentals zur Auflichtung des höchsten Grates führt, in den nackten Teilen und in den Gesichtern aber die weichen Übergänge einer glaubhaften Leiblichkeit findet. Dies ist ganz gewiß indisches Erbe, aber es ist von der höchsten Bedeutung, daß wir auch in Ostasien in dieser Zeit einer reifsten und für alle Zukunft grundlegenden Entwicklung der Figurenmalerei dieselbe Bemühung um die plastische Greifbarkeit der Körperdarstellung wie um die konsequente Vertiefung des Raumes finden. Blickt man von hier nach Turkestan, so sieht man sie zum mechanischen und rohen Schema erstarrt in den Pranidhi-Szenen von Bäzäklik (Abb. 401) oder bereits verlassen zugunsten einer reinen Liniensprache in so viel anderen Darstellungen, deren schönste vielleicht eine Gruppe von Priesterbildnissen ist (Abb. 400). Sie ist aber noch lebendig in manchen japanischen Werken dieses Zeitalters (Abb. 402, 403), so in dem zarten Gruppenbildnis des Prinzregenten Shōtoku (um 690, vielleicht spätere Kopie), so in der überaus reichen und köstlich fließenden Faltensymphonie der schreitenden Glücksgöttin (um 760 bis 780). Dies Bild führt uns vielleicht am besten den Stil und die Vollendung der verlorenen Meisterwerke der T'ang vor Augen, in denen die Durchbildung der körperlichen Erscheinung mit der alten chinesischen Linien- und Bewegungsrhythmik zur höchsten Harmonie und

schönsten Fülle verbunden war. Es gibt in seiner süßen Milde zu der strengen Erhabenheit der Buddhas zugleich die rechte Ergänzung.

Neben dieser großen buddhistischen Bilderwelt kennen wir auch einige Reste der weltlichen Malerei, die unter den T'ang eine große Blüte erlebt haben muß. In einzelnen Grotten von Tun-huang befinden sich außer den typischen Buddha-Darstellungen Friese mit Aufzügen ähnlich den Stifterprozessionen der Flachreliefs und Bilder aus der buddhistischen Geschichte oder Legende, die in streng sachlicher Weise ein gegenwärtig wirkliches Leben schildern (Abb. 404—406). Die großen Reiterzüge, die das Gefolge eines Fürsten oder Statthalters und seiner Gemahlin bilden, erinnern durchaus an die Wagenkavalkaden der Han-Reliefs, nur daß jetzt mit einer ganz neuen Präzision des Details ein momentaner Eindruck bewegten Geschehens erreicht wird. Mit einem Blick, der schräg von oben das Ganze überschaut, wird eine klare Anschauung des räumlichen Hintereinander gegeben, Rosse und Reiter, Tanzende und Schreitende sind in der lebendigsten Bewegung mit flatternden Fahnen, im Hufschlag des Trabens und Anhaltens mit suggestivster Schärfe festgehalten. Noch erstaunlicher sind die Reiterkämpfe oder der Kampf der gepanzerten Krieger unter den Mauern einer festen Stadt, das Wandeln der Fürsten und Würdenträger oder so viele Szenen der buddhistischen Legende in weite Berg- und Felsenlandschaften, in Höfe und Mauern und Innenräume eingefügt. Die momentane Lebendigkeit und Exaktheit der Figurenbewegung ebenso wie die sachliche Genauigkeit der Architekturen kann nicht überboten werden, mit miniaturhafter Schärfe ist eine Welt des kleinen Lebens ausgebreitet und alles doch wieder mit demselben großen Blick von oben in die rhythmische Fügung von Bergen und Tälern, Bäumen und Wassern eingeschlossen, die bis in weite Fernen übereinander emporsteigen. Dieselbe Anschauung von Landschaft und Mensch offenbart sich in einigen Bildern, die als Schmuck kostbarer Geräte im Schatzhaus Shōsōin zu Nara 756 deponiert worden sind (Abb. 407—409, 411—413, Tafel XXVIII). Hier sind Tigerjagden, ein Mahl im Freien, eine Musikanten- und Gauklertruppe auf dem Rücken eines Elefanten in derselben Weise in die Tiefe eines hoch ansteigenden, bis in die Ferne von Ufern und Inseln sich verlierenden Geländes gruppiert, ja es begegnet schon die reine Landschaft, die in steilen Berggruppen und Klippen mit dem Gezack alter Bäume, dem Wolkenhauch der Schluchten und den Schwärmen ziehender Vögel in den Himmel steigt (Abb. 407). Unerhört ist die Beobachtung der Tiere, fast noch erstaunlicher die exakte Darstellung aller Blumen und Gewächse und das Gefühl für die Lebens- und Wachstumsbewegung der Bäume, die in dekorativen Bildern von wunderbarer Einfachheit den Zauber einer atmenden und blühenden Natur festzuhalten versteht. Man ahnt vor diesen, doch gewiß nur untergeordneten Werken, bis zu welchem Grade der Beherrschung eine bis in die feinste Bewegung der Gräser und Blätter, der Baum- und Felsengestaltung eindringende Zeichnung die gesamte Natur zu meistern gelernt hat und mit welch souveräner Freiheit poetischer Anschauung und linearen Ausdrucks sie mit diesen Mitteln zu schalten weiß.

Die Fülle der kostbarsten Geräte in demselben Schatzhaus verrät uns zugleich die Höhe des Luxus und die Meisterschaft aller schmückenden Künste, die im achten Jahrhundert am Hofe der T'ang erreicht war. Waffen und Kultgegenstände, Musikinstrumente (Abb. 408, 416) und Spiegel (Abb. 414, 415), Kästen (Abb. 407), Schachteln (Tafel XXVIII) und Dosen für jeden Gebrauch, Kleider und Kleiderständer, Teppiche und Setzschirme (Abb. 409, 411) sind hier in den erstaunlichsten Techniken ausgeführt und mit dem höchsten Raffinement geschmückt. Holz mit Intarsia und Bemalung, Lack und Einlagen von Perlmutter, Bernstein und Kristall, getriebene, ziselierte und tauschierte Bronze, Stickerei, Batik und Federarbeit ist angewendet. Die Geräteformen sind von der höchsten, durchdachtesten Einfachheit und Eleganz. Der Dekor wechselt von geometrisch schlichtem Ornament (bei Geweben) zu Streumustern, bei denen besonders Blumen und pflanzliche Motive, aber auch Vögel beliebt sind, und schließlich zu einer ganz freien Verwendung von Malerei und Relief, die dabei doch immer in einer erstaunlich sicheren Zurückhaltung und Anpassung der Technik dem einfach vornehmen Gesamteindruck des einzelnen Gebrauchsgeräts untergeordnet sind. Überall eine vollkommene Harmonie von Prunk und Sachlichkeit, Eleganz und Reichtum, Freiheit und Gesetz. Bis zu welchem Grade schöpferischer Phantasie dies bei eigentlichen Schmuckstücken gehen kann, das beweist die Krone der Kwannon im Sangatsudō des Tōdaiji mit ihrem verwirrenden und dennoch einheitlichen Gewirk von Ranken und Blüten, Perlenschnüren und Strahlen: eine Hecke von Rosen und Glanz um die Segengestalt des stehenden Buddha (Abb. 417).

Neben den wenigen zufällig erhaltenen Werken zeugt vor allem die Kunstliteratur für die Bedeutung der T'ang-Zeit in der Entwicklung der chinesischen Kunst. Zwar ist noch wenig über die Baukunst und die Plastik bekannt, aber für die Malerei haben wir eine Fülle der interessantesten Nachrichten, aus denen klar hervorgeht, daß gerade die erste Hälfte des achten Jahrhunderts auch hier das große Zeitalter einer klassischen Vollendung gewesen ist, die alles Vorangehende zusammenfaßt, für alles Kommende aber das nie mehr verleugnete Vorbild geschaffen hat. Für den Chinesen ist heute noch Wu Tao-tse, der um 700 bis 760 in Ch'ang-an geschaffen hat, und dessen Leben die Legende mit ihren Kränzen halb verhüllt, der größte Maler seiner langen Geschichte. Er vor allem scheint die buddhistische Malerei in einer gewaltigen Schöpfung von Wandgemälden der Tempel auf ihre höchste Höhe gehoben zu haben. Er wird aber ebenso auch als Bildnismaler und Landschafter gerühmt. Was ihn nach der Überlieferung vor allem auszeichnet, ist die plastische Kraft und Wahrheit seiner Gestalten, die wie Skulpturen herauszutreten und zu leben scheinen. Es ist sodann die Großartigkeit seiner Erfindung und Gestaltung, die souveräne Kühnheit, mit der er in gewaltigem Wurf und unglaublicher Schnelligkeit sie entstehen läßt. Es ist endlich seine Freiheit in der Behandlung der Linie, die er im Anfang mit strenger Schärfe, später aber mit ganz breitem Pinsel behandelt haben soll. Vielleicht geben einige späte Nachbildungen noch eine Ahnung von dieser

Kunst, wenn auch gewiß vieles zu Unrecht auf den einen großen Namen gehäuft wurde. Da ist vor allem eine stehende Gestalt des Bodhisattva Avalokiteśvara, die in zahlreichen Steinabklatschen und späteren Kopien verbreitet ist: ein hohes und schweres Wesen versunkenen Sinnens, das, mit unsäglicher Milde niederblickend, auf Wolken zur Erde hinabgetragen vorüberschwebt (Abb. 419). Und da ist jene Dreiheit des Śākyamuni mit Manjuśrī und Samantabhadra, in deren Mitte der Buddha ganz menschlich als mächtiger Büßer auf dem Sitz der Erkenntnis, aber auch ganz erfüllt von übermenschlichen Kräften des Willens, der Versenkung und der Erleuchtung erscheint (Abb. 488). In diesen Bildern ist die seelische Fülle und Spannung Form geworden in der plastischen Kraft der Erscheinung, diese Plastik selber aber nicht so sehr durch ein Umreißen und Modellieren des Körperlichen erreicht als durch den Ausdruck der formenden Energie, die in den an- und abschwellenden Linien und Pinselhieben die Modellierung zusammenfaßt und Ströme wirkender Bewegungskräfte suggestiv zu erleben zwingt. Vielleicht ist es eben dies, was Wu Tao-tse zum Vollender und Grundleger der chinesischen Malerei gemacht hat. Daß dieser freie, in mächtig akzentuierenden Tuschezügen sich ergehende Zeichnungsstil zu seiner Zeit schon bestanden hat, ist durch einige Bilderreste des Shōsōin bewiesen. Damit war die Voraussetzung für die spätere monochrome Tuschmalerei geschaffen.

Auch für die Landschaft hat diese Zeit Zusammenfassung und Anfang bedeutet. Aus der historischen Überlieferung und aus den erhaltenen Resten wissen wir, daß sie schon in den vorangehenden Jahrhunderten immer mehr gepflegt, daß die Ereignisse der Geschichte und Legende in ein immer reicheres Gefüge von Bergen und Tälern, Felsen, Wassern und Gewächsen eingefügt wurden, das wie ein großes Weltbild, von oben gesehen, bis an den oberen Rand und in alle Ferne die Bilder erfüllte. Man hat so sinnbildlich das Weltall dargestellt, man hat auch in der lang sich entwickelnden Bildrolle kartographisch die Bilder bestimmter Wasserläufe und Gegenden entworfen. Man war zu immer komplexerer Bewältigung der einzelnen Erscheinung, zu immer klarer zusammenhängenden Fügungen gelangt. Berg und Wasser, Fels und Gewächs, von jeher als sichtbare Gegenwart kosmischer Kräfte verehrt, war zum Sinnbild der allgewaltig wirkenden und webenden Natur geworden. Dazu kam eine schwärmende, romantische Begeisterung für die Freiheit des ländlichen Lebens, die Großheit der wilden Gebirge und Seen im Gegensatz zu der Enge und Weltlichkeit des städtischen Lebens, die in der Dichtung schon lange einen bald rhapsodischen, bald lyrisch-zarten Ausdruck fand. So entstand die Darstellung der Landschaft um ihrer selber willen, das heißt: um all der tiefen und großen Gefühle, um all der mannigfachen Gemütsstimmungen willen, die sie auslöst und denen sie Ausdruck verleihen kann. Was Li Tai-po und Tu Fu in ihren Versen, das sprachen nun Li Sse-hsün und Wang Wei in Bildern aus. Li Sse-hsün (671 bis 720) ein Prinz des kaiserlichen Hauses, soll in lebhaften Farben Landschaften mit reicher Staffage von Palästen und Pavillons gemalt haben, deren Berge

vom Grün der Nähe bis zum Blau der Ferne zart sich abstuften. Wang Wei (699 bis 759), ein berühmter Dichter mit geistlichen Neigungen, gilt als der eigentliche Schöpfer der Stimmungslandschaft und einer Malerei, die mehr in Schwarz und Weiß als mit Farben alle Zauber einer idyllischen Szenerie aufzuwecken verstand. Die Nachbildung seines Wang-chuan-t'u, einer Schilderung seines eigenen Landsitzes (Abb. 424), gibt freilich nur eine schwache Vorstellung von den Reizen eines vorüberziehenden Bildes ländlicher Abgeschiedenheit, das im Wechsel von Bergtälern, Gärten, weiten Seeflächen, rinnenden Bächen und Lusthäusern heiter und ernst sich entwickelt. Aber eben in dieser Abfolge von Nähe und Ferne, Natur und Menschenwerk, Blühen und Reifen, Einsamkeit und Versenkung liegt offenbar eine Kunst der Komposition verborgen, die in großem Rhythmus mit immer neuen Motiven eine köstliche Symphonie der Landschaft vor unseren Augen entwickelt. Die Darstellung ist sachlicher, als wir es nach den Andeutungen der Literatur erwarten möchten, aber eben diese Sachlichkeit, gepaart mit erfindender Kraft und tieferer Bedeutung, scheint das, was die gesamte Malerei dieser Epoche noch immer charakterisiert. Das Bild der Landschaft in den wechselnden Stimmungen der Tages- und Jahreszeiten und der Witterung und als ein sinnbildlicher Ausdruck der Gefühle des Herzens ist offenbar von Wang Wei als einem der Ersten und Größten geschaffen worden.

Anscheinend hat das neunte Jahrhundert wesentlich von den Errungenschaften des vorangehenden gezehrt. Die politischen Wirren störten eine kräftige Weiterentwicklung, die konfuzianische Reaktion führte zu einer Verfolgung des Buddhismus und zur Verwüstung zahlloser Tempel und Kultstätten. Nur wenig Bedeutendes ist aus diesen Zeiten überliefert. Immerhin zeigen die fünf Patriarchenbilder des Li Chên, die Kōbō Daishi 806 aus China nach Japan brachte, in all ihrer Zerstörung noch einmal die strenge Klarheit und Schärfe der körperdurchbildenden Zeichnung, noch einmal die Kraft der Charakteristik, die der Bildnismalerei der T'ang eigen gewesen sein muß. Wie der indische Priester Amoghavajra († 774), einer der Gründer des Mantra-Buddhismus in China, auf seiner Schemelbühne gespannt im Gebet versunken dasitzt, mächtig und einfach im plastischen Aufbau der Gestalt, sehr getreu das magere und häßliche Betergesicht mit den murmelnden Lippen, dem fixen Blick, das ist wieder ein großes Zeugnis für die sachliche Strenge und die innere Konzentration dieser Menschendarstellungskunst (Abb. 420). Dann existiert eine Folge von sechzehn Lohan-Bildern, die in Steingravierungen des achtzehnten Jahrhunderts und in alten, sehr derben japanischen Kopien auf uns gekommen sind und die unter dem Namen des Priesters Kuan-hsiu (832—912), des berühmtesten Schöpfers von Lohan-Darstellungen, gehen (Abb. 421—423). Die Verehrung der Lohan stammt aus dem Hīnayāna, im Mahāyāna hatte sich eine Sechzehnzahl solcher Apostel herausgebildet, die als unmittelbare Jünger des Buddha in den Klüften der Weltgebirge als Einsiedler ewig fortlebend gedacht und denen magische Kräfte zugeschrieben wurden. Die Bilder, die uns überliefert sind, zeigen die Gestalten von Priestern und Zauberern unter Grotten, Berg-

gipfeln und Bäumen, zumeist in einer grotesken Häßlichkeit des abgezehrten oder aufgeschwemmten Leibes, mit einer Drastik der alltäglichen Handlung, des Hockens, Lallens und Leierns, Lesens oder Beschwörens oder der tiefen Versenkung, die in aller Kunst unerhört ist. Ganz ohne Beispiel aber ist die innere Spannung und Willensmacht des Geistes, die in diesen ungeheuerlichen Gestalten auf die grandioseste Weise Form geworden ist, und die uns zwingt, ihr Erlebnis mitzuerleben. Sie zeugt von den gewaltigen Glaubenskräften, die mit dem Buddhismus das chinesische Wesen geschüttelt und durchdrungen haben, zeugt aber auch von der urtümlichen Bildniskraft der T'ang-Malerei, der nach dem Stil der Kopien die Urbilder angehört haben müssen.

DIE KLASSISCHE KUNST JAPANS

Die Kultur der T'ang-Dynastie hat in Japan eine längere Lebenskraft bewiesen als in China selber. Sie hat hier eine über Jahrhunderte sich erstreckende eigentümliche Nachblüte hervorgebracht. Mehr als drei Jahrhunderte (von 550 bis 900 etwa) waren mit der Aufnahme des chinesischen Vorbildes in allen weltlichen und geistigen Dingen angefüllt gewesen, Verfassung und Verwaltung, Kriegswesen und friedliche Sitte, Religion, Dichtung und Künste hatten sich nach dem Vorbilde der T'ang durch und durch neugestaltet, und man war nahe daran gewesen, die eigene Sprache und Überlieferung aufzugeben, als im Jahre 895 der Staatsmann Michizane auf einer Gesandtschaftsreise nach China den traurigen Zerfall des dortigen Reiches erkannte, und von da ab der offizielle Verkehr mit dem Mittelreich eingestellt wurde. Von jetzt ab stand Japan für drei Jahrhunderte auf eigenen Füßen, aber die einmal übernommenen Formen waren stark genug, um auch weiterhin die Kultur dieses Volkes in ihrem festen Rahmen zu bewahren, bis wieder neue chinesische Anregungen neue Wandlungen brachten. Japan ist immer groß gewesen in der Aneignung und der strengen Bewahrung einer vorgebildeten Form, es hat die Kulturform der T'ang gerade in den nachfolgenden Jahrhunderten mit einer gewissen Selbständigkeit weitergebildet, so aber auch vieles bis heute erhalten, was in China selber seit tausend Jahren für immer verschwunden ist.

Dies gilt insbesondere von den verschiedenen Lehren und Schulen des chinesischen Buddhismus, dessen Entwicklung von Japan aus deutlicher als in seiner Heimat selber zu erkennen ist. Hatte das siebente und achte Jahrhundert die Durchbildung des Kirchen- und Bilderdienstes und die Aufnahme der wichtigsten Schriften und Lehrsysteme des älteren indisch-chinesischen Mahāyāna gebracht, so brachten am Anfang des neunten Jahrhunderts zwei große japanische Priester wiederum neue Doktrinen und einen neuen Impuls nach Hause, die zur Gründung zweier untereinander verwandter Glaubens- und Denksysteme führten. Die gesamte buddhistische Religion ist hier in ein universales System der Lehre und der Praxis zusammengeschlossen, in dem wie in der Scholastik des Mittelalters das Größte im Kleinsten enthalten und den riesigen exoterischen Bilder- und Gedankenkreisen in einer esoterischen Geheimlehre ihr tiefster Sinn gegeben ist. So vereinigte die Tendai-Schule in einem konservativeren und milderen Geist alle bisherigen Lehren in ihrem großen System, in dem nach außen die Gestalt des Buddha Amitābha besonders hervortritt. So schuf die radikalere Shingon-Schule nach den Ideen des im achten Jahrhundert in China aufgekommenen nordindischen Mantra-Buddhismus einen neuen Religionstypus,

in dem die Verehrung bestimmter Göttersysteme, Glaubenskreise und Ritualformen auf dem Wege der mystischen Identifikation zu einer symbolisch-magischen Wirkung gebracht wurde. Die gesamte indisch-chinesische Philosophie, aber auch ein Teil der hinduistischen Götterwelt und der gesamte heimische Shinto-Glaube, wurde in dieses System ohne Schwierigkeit eingeschlossen. Es hat aufs stärkste auch die bildende Kunst beeinflußt.

Die Architektur entwickelte sich in diesen Jahrhunderten von der klassischen Einfachheit und Größe der Nara-Periode zu reicheren und zierlicheren Formen. Für den Tempelbau blieb wohl im ganzen das chinesische Vorbild maßgebend, wobei die Anlagen komplexer, ihre Einfügung in die Natur immer feinfühliger zu werden scheinen. Gerade die mystischen Sekten liebten es, wie in China ihre Tempel an den Höhen und Senkungen heiliger Berge zu errichten, und bei ihren Bauten scheint auch die symbolische Zahlen- und Formenspekulation ihre Rolle zu spielen. Dabei bleiben die Abmessungen eher bescheiden, der Holzbau wird mit strenger Ausschließlichkeit festgehalten und die Bauten wirken mehr durch ihre künstlerische Vollendung und die zarte Weihe einer stimmungsvollen Umgebung. Ein besonders kostbares Beispiel ist der Hōwodō des Byōdōin bei Uji (1053), eine Amida-Halle, die einst im Wasser sich erhob und die mit ihren praktisch ganz zwecklosen Galerien und Flügeln die Gestalt eines Phönix nachbilden sollte (Abb. 428). Ganz unbeschreiblich ist die heitere Harmonie dieses Baues, dessen offene Tore schon von weitem den Beter willkommen heißen und der mit der Anmut seiner zart geschweiften Dächer über dem durchsichtigen Gerüst der leichten Träger zu schweben scheint. Ist das Äußere einfach, aber aufs feinste durchdacht, so empfängt das Innere der Götterhalle mit dem reichsten Schmuck von Malerei, Plastik und Ornament in Bronze und Lack, Gold und Perlmutter strahlend den Andächtigen. Der Konjikidō des Chūsonji (1106 n. Chr.) ist das besterhaltene und köstlichste Beispiel eines solchen Schmuckraumes der Fujiwara-Zeit (Abb. 427). Es gibt andere Tempel, insbesondere der Shingon-Sekte, die strenger und erhabener, aber ebenso auf einen einheitlichen Gesamteindruck durchgestaltet sind. Die reiche Eleganz gruppierter Bauformen, die gewiß von der profanen Architektur der Paläste und Lusthäuser ausging, mit ihren offenen Terrassen, gedeckten Gängen und hintereinanderliegenden Dächern, verändert jetzt zuweilen selbst die Erscheinung der schlichten alten Shinto-Schreine, wie das in eine Meerbucht hinausgebaute Heiligtum von Itsukushima (um 1227 bis 1241) beweist (Abb. 429).

Für die Plastik hatte schon die zweite Hälfte des achten Jahrhunderts in Nara eine Wandlung gebracht. Schwere, plumpe Formen und ein dumpfer, gespannter Ausdruck waren an die Stelle der klassischen Menschen- und Götterbildung getreten. Kōbō Daishi, der Gründer der Shingon-Sekte, brachte neue Vorbilder aus China, die mystischen Gottheiten der Mantra-Kreise, die in starrer Erhabenheit nur durch die geheimnisvollen Gebärden der Hände und die Bedeutsamkeit der Attribute wirken oder in dämonischer Wildheit das Zerstörend-Unerbittliche einer transzendenten Weltordnung aussprechen. Die fünf

Holzbilder der Akāsagarbha-Bodhisattvas des Tōji, die wahrscheinlich der Priester Ēun 847 aus China gebracht hat, zeigen die chinesische Plastik in einer neuen Phase, in der die Einzelform verallgemeinert und verhüllt erscheint, um in strengem, abstraktem Aufbau das geheimnisvolle Lächeln, die mystische Gebärde eines jenseitigen Wesens eindrücklich zu machen (Abb. 430, 431). Die Figuren des Kongobuji (neuntes Jahrhundert) zeigen in ihrer volleren Schwere, in ihrer dumpferen, in sich gebundenen Spannung die Wirkung auf die japanische Skulptur (Tafel XXX). Sie erhellt noch mächtiger aus der gewaltigen Formenstrenge, dem tief in sich ruhenden Ernst des Shinto-Gottes vom Matsunōō-Tempel (neuntes Jahrhundert), in dem der Stufenbau der kubischen Massen erhabenstes Gesetz geworden ist (Abb. 434). Erst im elften Jahrhundert, in der Bildhauerschule des Jōchō löst diese Strenge sich wieder zu schlankeren und eleganteren Formungen, kindlicher, lächelnder wird der Ausdruck der Gottheiten, die der unsägliche Glanz flammender Nimben umspielt, und es wird eine so weltlich-heitere, so japanisch-naturtreu erscheinende Gestalt möglich wie die schmuckbehangene Glücksgöttin des Jōruriji bei Kyōto (Abb. 435). Der Naturalismus dieser Figur ist freilich nur scheinbar, um so wirklicher und wirksamer die lebendige Durchfühltheit der sehr allgemeinen Formung von Antlitz und Haar.

Auch für die kirchliche Malerei brachten die großen Systeme der Tendai- und mehr noch der Shingon-Sekte eine neue Grundlegung, indem sie ihr ein durchgebildetes Gefüge der ikonographischen Bilderkreise gaben, und indem das Bild noch einmal eine höhere mystische Realität gewann, dieselbe, die ihm die indischen Tantra-Schulen gegeben hatten. Die höchsten Sinnbilder dieses Kultus waren die beiden Maṇḍalas (Mantras), Riesenbilder, in denen zwei einander ergänzende Systeme metaphysischer Welten nach einem mathematischen Gesetz der Quadrate und Kreise in Buddha-, Bodhisattva- und weiteren Sphären ineinandergefügt und so die Beziehungen von der Scheinwelt zur geistigen Realität, von der äußeren bis zur innersten Wahrheit kosmisch-bildhaft dargestellt wurden. Man ist so zu der abstraktesten bildlichen Formulierung einer Weltanschauung gelangt, alle Gestalt ist nur ein Gleichnis, jede Linie und jede Gebärde Symbol, und das Ganze ist erschütternd durch die Größe und Strenge einer unerbittlichen Gesetzhaftigkeit (Abb. 436). Neben solche Gesamtbilder treten die Versinnlichungen einzelner mystischer Wahrheitskräfte wie die Bilder tantrischer Gottheiten, etwa der fünf Acaras, die in dämonischer Gestalt die verzehrende Gewalt der Erkenntnis eindrücklich machen. Besonders beliebt der flammende Fudō mit dem drachenumschlungenen Schwert und der Fangschnur, von dem eines der gewaltigsten Bilder aus dem Anfang des neunten Jahrhunderts auf dem Kōyasan erhalten ist (Abb. 438). Das ist nicht mehr abstrakte Formung längst geschaffenen Schemas, dieser rotglühende Gott in seiner Lohe ist wie die Geburt einer Vision, die mit beinahe unbeholfenen Mitteln, aber mit der höchsten Konzentration gestaltender Energien in ein bleibendes Bild gezwungen scheint.

Die Tempelbilder dieser Zeit sind fast alle in großen, übermenschlichen Maßen entworfen. Gestalten und Gebärden ihrer Gottheiten, ihre Lotosthrone und Nimbenkreise, die Linien- und Farbenfügungen selber entsprechen gesetzhaft einer vorgeschriebenen symbolischen Ordnung. Aber eben in dieser abstrakten Strenge besitzen sie meist auch eine innere Grandiosität, die das Göttliche unmittelbar glaubhaft macht. Der Amida des Hokkeji (um 900?) ist ein gutes Beispiel dieser strengen und erhabenen Kunst (Abb. 437). Von ihr aus vollzieht sich dann wie in der Plastik eine Wandlung ins Zartere, Menschlich-Nahe und Ziervoll-Bewegtere. Das Visionäre ist nicht mehr unnahbar, es kommt dem Menschen entgegen, so wie Amitābha, der Buddha des westlichen Paradieses, allmählich zu einem Gott der Gnade wird, der alle, die ihn gläubig anrufen, zur Wiedergeburt in seinem seligen Lande erlöst. Die Yūzū-nembutsu-, Jōdo- und Shin-Sekten, die eine solche Erlösung durch die unmittelbare Hingabe an Amida lehren, sind zwar erst im zwölften und dreizehnten Jahrhundert gegründet und groß geworden, aber sie sind vorbereitet durch eine offenbar schon ältere religiöse Entwicklung, die auch in der Malerei ihren Ausdruck fand. Das herrliche Bild auf dem Kōyasan, das dem Priester Yeshin Sōzu zugeschrieben wird und 965 entstanden sein soll — vielleicht ist es aber hundert Jahre jünger — zeigt den Buddha nicht mehr in ungeheurer Transzendenz, sondern menschlich-milde, wie er umgeben von den himmlischen Heerscharen der Bodhisattvas, Heiligen und Engel auf strömenden Wolken herabkommt, die Seele des Erlösten willkommen zu heißen (Abb. 440, 441). Auch dies Bild ist eine Vision, aber eine Vision der Gnade, die Andacht, Freude und Jubel mit einer menschlichen, beinahe kindlichen Frömmigkeit ausspricht. Die unendliche Bewegung der Wolken und Schleier und fallenden Lotosblüten umschwebt mit unbeschreiblicher Musik das stille lächelnde Bild des Erlösers. In derselben beglückenden Beseelung erstrahlen nun auch die Bilder der mystischen Gefolgsgötter der Shingon-Lehre. So wird nun auch das Parinirvana der Śākyamuni-Buddha (Abb. 442, 443) oder die Szene der Legende, wo der Abgeschiedene noch einmal aus seinem Sarge tröstend und lehrend sich erhebt, zu einem unbeschreiblich reichen Hymnus des Schmerzes, des Staunens und der Beglückung, bei dem alle Erscheinungen der Götter und Menschen, alle Leidenschaften und Hingebungen zusammenklingen und ausgelöscht werden in der göttlichen Stille und strahlenden Gnade des einen erlösten Erlösers der Welt. Diese großartigen Kompositionen sind zugleich von einer vollen und tiefen Harmonie der Farbe, die aus den alten abstrakten Fügungen zu immer reicheren und feineren Klängen, zu immer zarteren Abstufungen und Wirkungen sich entwickelt hat. Das Bild des Amida, der wie ein Mond hinter den herbstlichen Bergen aufgeht (dreizehntes Jahrhundert), erscheint in der lyrischen Größe seiner Erfindung und in der absoluten Vollendung seiner durchdachten und durchfühlten Komposition wie der letzte Abendklang einer ganz gereiften, ganz traum- und märchenhaft gewordenen religiösen Kunst (Abb. 444, Tafel XXXI).

Die Kultur des mittelalterlichen Japan war streng aristokratisch. Sie ging vom Hofe aus und beschränkte sich auf die Kreise des höfischen Adels und der diesem nahestehenden Priesterschaft. Solange die Hauptstadt in Nara war, blieb sie fast ganz von religiösen Interessen beherrscht, erst nach ihrer Verlegung nach Heian, dem heutigen Kyōto (794) und unter der tatsächlichen Herrschaft des Geschlechts der Fujiwara, das alle wichtigen Stellen besetzte und dem Kaiserhaus nur die halbgöttlichen Ehren einer höchsten Repräsentierung vorbehielt, entfaltete sich ein üppiges weltliches Leben, das den Genüssen des Daseins in einer schwelgerischen, aber höchst verfeinerten Weise hingegeben war, gegen Überdruß und Enttäuschung aber in der Pracht der Gottesdienste und der Zuflucht religiöser Askese einen Ausgleich fand. Diese Kultur, deren Grundelemente ein aufs höchste entwickeltes Formenwesen aller Sitten und Lebensäußerungen, die chinesische Geistesbildung der T'ang-Zeit und die Weltanschauung des Buddhismus war, erreichte im zehnten und elften Jahrhundert ihre vollste Reife. Sie fand ihren Niederschlag in einer sehr geistvollen und formvollendeten Literatur von Erzählungen, Essays und Tagebüchern, an denen die Damen des Hofes einen bedeutenderen Anteil hatten als die Männer. Als höchste Äußerung der Lebenskunst und Bildung wurde Musik und Tanz, das lyrische Kurzgedicht und die Malerei von den führenden Geistern gepflegt. Die Betrachtungen der Sei Shōnagon, das Tagebuch der Murasaki Shikibu und ihr Roman vom Prinzen Genji (Anfang des elften Jahrhunderts) geben uns ein höchst farbiges Bild dieses tändelnden, von früher Melancholie des Genusses umschatteten Lebens, das in den zart empfundenen Reizen der blühenden und welkenden Natur und allen ihren Stimmungen ihr lyrisches Gleichnis fand. Dieses Gleichnis wurde nicht bloß in literarischer Form, es wurde auch von vornehmen Dilettanten wie von durchgebildeten Künstlern im Bilde ausgesprochen. Die weltliche Malerei der T'ang, die Darstellung des beobachteten Lebens, der Gewächse, der Tiere und der Landschaft selber findet so in Japan eine höchst eigentümliche Weiterbildung. Man entwarf Bilderskizzen im Wettbewerb der Hoffeste wie die lyrischen Kurzgedichte oder wie die Erinnerungsblätter eines Tagebuchs, es entstanden erzählende Bildrollen um die Romane wirklicher oder geträumter Helden oder die Lebensgeschichten der Heiligen und man suchte selbst in dem kostbaren Gerät des täglichen Bedarfs seelische Stimmungen und Beziehungen durch Gleichnis und bildhafte Andeutung auszudrücken.

Aus den früheren Jahrhunderten ist nur wenig erhalten. Ein sechsteiliger Wandschirm des Tōji — wohl die ziemlich genaue Kopie eines älteren T'ang-Werkes — gibt eine Szene der chinesischen Literatur, den Besuch eines Vornehmen bei dem in seine Einsiedelei zurückgezogenen Dichter, in einer weitgebreiteten idyllischen Landschaft, die ganz wie das chinesische Paradigma der späteren japanischen Formulierungen aussieht (Abb. 445). Das Bild der Eisenpagode (Abb. 447), die sich vor dem Patriarchen Nagarjuna öffnet (elftes bis zwölftes Jahrhundert), enthält schon ganz das Schema der farbigen

japanischen Landschaft, die in weichen Schichtungen grüner und blauer Hügelketten und Talschluchten mit zierlichen Bäumen und rinnenden Wassern bis in die Ferne emporsteigt — in einer Raumanschauung, die der Stilstufe des Li Sse-hsün und Wang Wei zu entsprechen scheint. Aber es entfalten sich nun auch Kunstformen und Darstellungen, für die uns in China keinerlei Beispiel bekannt ist, und es ist nur zu bedauern, daß die stilgeschichtliche Entwicklung dieses sogenannten Yamato-Stils der Bildrollen und Bildskizzen trotz des großen erhaltenen Materials selbst in Japan noch nicht genügend erforscht ist. Aus dem elften oder zwölften Jahrhundert gibt es eine Reihe von Bildern auf Fächern, die in der geistvollsten Abkürzung weltliche Gedichte oder auch buddhistische Sutren illustrieren, indem die reizendsten Szenen aus dem Leben der Vornehmen, aber auch des Volkes in einer leicht karikierenden Andeutung mit scheinbarer Naivität, aber mit dem feinsten Geschmack in der Zusammenstellung weniger Bildelemente, mit scharfer Treffsicherheit und stets in einer gewissen lyrischen Zartheit der Empfindung, festgehalten sind. Es sind stets kurze Figuren in den weiten Gewändern der Zeit, die rundlich puppenhaften Gesichter nur mit wenigen Strichen formelhaft charakterisiert, aber mit der größten Frische der Beobachtung wie spielend aus dem Leben gegriffen. Und dieser skizzenhafte, in Farben von dem höchsten Raffinement der Zusammenstellung schwelgende Stil findet bald in Fächerbildern, die mit Goldsplittern und Silberflimmer übersät und mit Schriftzeichen überschrieben sind, eine letzte prunkvollste Durchbildung. Er hat in anderer Weise eine raffinierteste Fortsetzung in den Bildrollen, die das Genji-Monogatari illustrieren. Hier ist kaum mehr irgendeine Handlung geschildert, sondern nur noch das träumerische Beisammensein der ganz ihren Gefühlen hingegebenen Hofgesellschaft, Stimmungen, die in den Nuancen einer Haltung und Gebärde ausgesprochen sind, wie die Mondnacht im Palast des Kaisers, deren silberne Stille die Stimme der Flöte zum Singen bringt (Tafel XXXII). Ganz erstaunlich ist hier auch die Raumdarstellung, die wie mit abgedeckten Dächern die Veranden und mit zurückgezogenen Schiebewänden sich öffnenden Innenräume in schrägem Einblick von oben überblicken läßt und so in höchst wirksamen Ausschnitten ein gleichsam nur dekoratives aber doch ganz exaktes Bild der Räume zum schräg vorübergleitenden Schema der sich wandelnden Bilder macht. Die Freiheit und Vollendung dieser Kompositionen, das Raffinement der delikatesten Farbenzusammenstellungen ist nicht mit Worten zu beschreiben. Als Schöpfer dieser Bilder gilt Fujiwara Takayoshi, selber ein Sproß aus dem ersten Geschlecht dieser Zeit.

Neben der auf die Spitze getriebenen formelhaften Lyrik dieses Werkes geben andere Rollen mit größerem Erscheinungsreichtum und heiterer Weltlichkeit die höfischen Szenen der Gartenfeste oder der Wundertaten heiliger Priester, die märchenhaften Legenden der Heiligtümer, die Nöte der hungrigen Seelen, die ein Buddha erlöst. Eine unendliche Welt heiterster und frischester Beobachtung tut sich auf. Dem Erzbischof Toba (1053—1140) werden einige

Rollen zugeschrieben, in denen mit leichten und sicheren Umrissen in der Gestalt von Affen, Füchsen, Hasen und Fröschen das weltliche und selbst das geistliche Treiben seiner Zeit karikiert ist (Abb. 448). Noch drastischer ist die Kunst, mit der ein verwandter Meister die Spiele und Belustigungen des gemeinen Volkes in Gruppen von der äußersten Lebendigkeit momentaner Bewegung skizziert (Abb. 449, 450,2). Es gibt erotische und komische Darstellungen, in denen ein burlesker Humor alle Zügel der Zeitsatire schießen läßt, und nichts ist verblüffender als die suggestive Sicherheit, mit der ein Gewimmel von Menschen in der stärksten Drastik alltäglichen Geschehens festgehalten ist. Die absolute Meisterschaft und souveräne Kühnheit einer raubvogelscharfen Beobachtung hat niemals lebensvollere, niemals erbarmungslosere Bilder hervorgebracht.

Seit dem Ende des elften Jahrhunderts war die Macht der Fujiwara, der Friede des Landes, das prunkvolle Genußleben der Hofgesellschaft erschüttert. In den entfernteren Provinzen kamen kriegerische Geschlechter empor und gewannen mit der Kraft der Waffen die Vormacht, in der zweiten Hälfte des zwölften Jahrhunderts erschüttern die furchtbaren Entscheidungskämpfe zwischen den Taira und Minamoto das Reich, bis die letzteren in Kamakura, fern von dem Hofe der Schattenkaiser in Kyōto, eine neue Herrschaft begründen. Der Geist eines kriegerischen Rittertums tritt jetzt an die Stelle der weichen und überlebten Hofkultur. Er findet in den romanhaften Kriegschroniken, die nun entstehen, aber auch in der Malerei in den herrlichen Bildrollen mit der Geschichte der Tomo no Dainagon (Abb. 451) und der Heiji-Kämpfe ihren Ausdruck. Eine historische Malerei größten Stils läßt in der Abfolge dieser Rollen die bezeichnenden Ereignisse mit dramatischer Wucht und höchster Spannung vor uns vorüberziehen. Die Komposition des Streifenbandes führt mit souveräner Freiheit in fortlaufender Andeutung von der Nähe zur Ferne und aus weiter Landschaft zum fest umschriebenen Schauplatz zurück. Ungeheuer ist das verworrene Anrasseln der Ochsenwagen, das zappelnde Geschrei der gedrängten Menge und die Gewalt der Flammen, die einen Teil des Palastes verzehren, erschütternd die Szene, wie der schuldige Minister den Boten empfängt, der ihm sein Urteil überbringt, und daneben die Verzweiflung im Frauenhaus, gewaltig der rasselnde Einzug der gepanzerten Ritter, die mit klappernden Hufen und schwirrenden Bogen den Vollzieher des Urteils, den abgeschlagenen Kopf des Verräters geleiten (Abb. 453). Man erinnert sich hier des chinesischen Reiterzuges von Tun-huang, und es ist wahrscheinlich, daß auch diese so ganz japanische Malerei zuletzt auf ältere Vorbilder Chinas zurückgeht, aber ihre Meisterschaft der Beobachtung und Beherrschung der augenblicklichsten und vorübergehendsten Erscheinung, die Spannung und Lösung ihrer großartig kühnen Gestaltungsweise bleibt ihr eigenes Verdienst, das anderswo ohne Beispiel ist.

Von demselben Geist sind auch die Bildnisse, die diese Schule — man nennt sie gewöhnlich die der Tosa — geschaffen hat. In den imaginären Bildern der

klassischen Dichter und Dichterinnen weiß sie die Psychologie der Inspiration in den überraschendsten Ausdruckswendungen von Haltung, Gebärde und Miene mit höchster Eindrücklichkeit und feinstem Geschmack — auch hier wieder ganz im Momentanen — zu fixieren (Abb. 455). Im repräsentativen Bildnis der Krieger und Staatsmänner, die in den starren Falten der weiten Hofkleider streng gesammelt sitzen, gibt sie mit Holbeinischer Schärfe und Klarheit nicht bloß die individuellen Züge sondern den Charakter des Menschen, der im Blick des Auges, in einer Zuckung des Mundes den Handelnden und den Betrachtenden, den Gütigen und den Grausamen, den Willensstarken und den Zauderer enthüllt (Abb. 454, Tafel XXXIII). In dem Bilde des Nachi-Falles endlich — wohl dem Teil eines verlorenen Wandschirmes — ist uns ein Beispiel der reinen Landschaft dieser Schule erhalten, das mit derselben klaren Beobachtung eine Anschauung von seltener, stiller Größe vereinigt (Abb. 456). Die Eigenart der japanischen Kunst: die Schärfe des Auges, das mit der prägnantesten Sicherheit die Dinge von außen ergreift, die dekorative Erfindungskraft und das Vermögen einer höchsten formalen Vollendung, hat niemals wieder mit solcher Schöpfermacht wie in dieser Zeit und dieser Malerei sich ausgesprochen. Die Tradition dieser Kunst hat noch lange weitergelebt, ihre große Zeit ist mit dem dreizehnten Jahrhundert vorüber.

DIE MALERISCHE KUNST

China war nach dem Sturze der T'ang in eine Reihe von Teilreichen zerfallen, bis im Jahre 960 das Herrscherhaus der Sung es aufs neue einigte. Die politische Macht der T'ang-Dynastie wurde freilich nicht wieder erreicht. Von Norden her drangen tatarische Eroberervölker immer weiter vor, und nacheinander gewannen die Liao und später die Chin das Reich bis zum Hoang-ho, ja bis gegen den Yang-tse. 1126 wurde der letzte Kaiser der nördlichen Sung in seiner Hauptstadt K'ai-fêng gefangen genommen, seine Nachfolger beherrschten als die südlichen Sung von Hang-chou aus nur noch den Süden des Reiches, bis auch sie 1276 von den mit dem Beginn des Jahrhunderts einsetzenden Anstürmen des großen Mongolenreiches verschlungen wurden. Lange schon hatte das Reich den Barbaren Tribut gesandt, aber es hatte zugleich in diesen Jahrhunderten eine innere Festigung seiner Verwaltung und seiner gesamten Kultur gewonnen, die auch diese Zeit noch zu einer der großen Perioden seiner Geistesgeschichte macht und in vielem bis zur Gegenwart bestimmend blieb.

Nach dem großartigen Individualismus der T'ang-Zeit, der alle fremden Anregungen mit Kraft und Freiheit aufgenommen hatte, kehrte man wieder zu den Grundlagen des eigenen Wesens zurück. In einer umfassenden enzyklopädischen Arbeit wurden die Überlieferungen der Vergangenheit kritisch erforscht und gesammelt, die Geschichtschreibung und alle antiquarische Bemühung blühte auf und große Denker gaben der Philosophie des Altertums, insbesondere der konfuzianischen Schule eine neue, für lange Zukunft gültige Form. Nicht umsonst war das chinesische Denken seit langen Jahrhunderten von der buddhistischen Metaphysik durchdrungen worden, nun wurde die alte Naturlehre durch Chu Hsi zu einem durchgeistigten und umfassenden System umgeprägt. Die Kunst des literarischen Essays und der Lyrik erlebte eine neue, aufs höchste verfeinerte Blüte. Innerhalb des Buddhismus selber gewann die Ch'an-Sekte, die Schule der Meditation, die bereits unter den T'ang zu einer geistesgewaltigen Verbindung buddhistischer und taoistischer Mystik und zu einer Erlebnis- und Schöpfungskraft höchsten Ranges sich entwickelt hatte, einen bestimmenden Einfluß, der auf alle Gebiete des inneren Lebens befruchtend und vertiefend gewirkt hat. So ist die Sung-Zeit eine Epoche der größten Verfeinerung, Vergeistigung und Durchseelung der gesamten Kultur geworden.

Für die Baukunst der Sung-Zeit in China fehlt uns noch jede Übersicht und genauere Kenntnis. Das meiste ist zerstört und verloren. Die Kaisergräber des zehnten und elften Jahrhunderts östlich von Lo-yang sind wie die T'ang-Gräber bei Ch'ang-an angelegt, ihre Alleen von Säulen und Stelen, Tier- und Menschenstatuen machen einen ernsten und erhabenen, in strenge Form mit

Willen gebundenen Eindruck (Abb. 459, 465). Manche Pagoden stammen aus dieser Zeit — wie die des Pai-ma-sse bei Lo-yang (1176), die in großer und reiner Linie einfach emporgeführt ist (Abb. 460) — aber es ist möglich, daß sie bloß einen älteren Typus wiederholen. Ein Lehrbuch der Baukunst vom Jahre 1103 (bzw. 1145) ist auf uns gekommen; es enthält Beispiele höchst komplizierter Konstruktionen und reicher Dekoration, die man eher der Ming-Zeit zuschreiben möchte, wenn die überlieferte Datierung Raum zu Zweifeln läßt. Vergleicht man die Gerätekunst der Sung, insbesondere die Keramik und das neu aufgekommene Porzellan, so zeigt sich der großen Prachtentfaltung der T'ang-Zeit gegenüber eine entschiedene Beschränkung auf die schlichteste und edelste Form, den unauffälligsten, aber um so leichteren und geistvolleren Schmuck, die vornehmste und zurückhaltendste Farbigkeit, die ganz zarte und neutrale Töne bevorzugt. Man möchte annehmen, daß auch in der Baukunst eine solche Tendenz maßgebend gewesen wäre. Jedenfalls spricht noch aus der Beschreibung Marco Polos von den zerfallenen Palästen in Hang-chou die stille und wundervolle Einheit, zu der Bauwerk und Landschaft zusammengeschlossen waren. Eine der Inseln des Westsees zeigt noch heute, wie Wasser und Land mit Terrassen, Brücken und Kiosken, Bäumen und Blumen traumhaft sich ineinander schlangen.

Auch hier bietet Japan einen gewissen Ersatz. In den Klöstern der Zen-Sekte (chinesisch Ch'an) finden wir Tempelhallen von strenger und hoher Einfachheit, die mehr geheimnisvoll als repräsentativ erscheinen. Die Schindel- und Strohdächer betonen das Ländliche und die Verbundenheit mit der Natur, ihr gewaltiger Aufbau bringt, etwa im Shariden des Engakuji zu Kamakura eine vertikale Tendenz zum Ausdruck (Abb. 461). Die japanische Kultur durchdrang sich im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert völlig mit dem Geist und der Praxis der Dhyāna-Lehre, wie sie das China der Sung-Zeit ausgebildet hatte. So mögen wir auch in Bauten wie dem dreistöckigen Lusthaus des Shōgun Yoshimitsu (erbaut 1397, heute Kinkaku = Goldpavillon des Rokuonji) mit seiner äußerst schlichten und schönen Eleganz einen Nachklang der Sung-Architektur erkennen (Abb. 462). In den japanischen Zen-Klöstern sind uns auch die Gärten und Parkanlagen der Sung, die wir sonst nur aus der Literatur kennen, einigermaßen erhalten. Hier war eine Gartenkunst entstanden, die auf kleinem Raum einen ganzen Kosmos von Wasser und Land, Fels und Gewächs zu einem tief symbolischen Eindruck traumhaft hingegebener Stimmung gestaltet hat. Die japanische Gartenkunst, die im miniaturhaft Kleinen ein Sinnbild der großen Landschafts- und Weltelemente zu schaffen weiß, geht durchaus auf das chinesische Vorbild der Sung-Zeit zurück. So ist auch in den engen Zellen, bei denen die Teezeremonie die feinsten Geister vereinigt, wie in der unendlich vornehmen Schlichtheit der größeren Innenräume (Abb. 463) mit den grau in grau angedeuteten Landschaften der Schiebewände und dem feierlich-stillen Tokonoma (Bildnische) vielleicht von der chinesischen Raum- und Lebenskunst der Sung-Dynastie ein Nachklang lebendig geblieben.

Die Plastik dieser Epoche ist uns schon etwas besser bekannt. In den Tempelstatuen der Buddhas und Bodhisattvas schließt sie sich eng an die einmal geschaffenen Typen der T'ang-Zeit an, aber die göttlichen Gestalten werden üppiger und menschlicher, ein stärkeres, oft fast barockes Pathos beseelt sie, schwerer Schmuck von Diademen und Faltengehängen schwingt um sie her, die Behandlung der Oberflächen wird weicher und malerischer. Eine besonders beliebte Figur ist Kuan-yin, der Bodhisattva Avalokiteśvara, der allmählich in weibliche Erscheinungsformen sich wandelt und gern in lässiger Haltung, auf Felsen über Wasserfluten nachdenklich gelagert, als ein Bild träumerisch-lächelnder Versonnenheit erscheint. Das abstrakte Gnadenbild der Erlöser wird ins Menschlich-Stimmungshafte, ja ins Träumerisch-Sinnliche umgeformt, so wie die strenge Klarheit plastischer Umgrenzung in ein Quellen und Fließen unbestimmterer und weicher Formen sich auflöst (Abb. 469). Diese Wandlung der Anschauung kommt in Werken, die eine individuellere Gestaltung verlangen, noch stärker zum Ausdruck. Die farbig glasierten Tonfiguren lebensgroßer sitzender Lohan, die aus einer Felsgrotte bei I-chou zum Vorschein gekommen sind und deren Datierung zwischen der T'ang- und der Ming-Zeit schwankt, gehören wohl dieser Zeit, etwa dem zwölften Jahrhundert, an (Abb. 464, 466, Tafel XXXIV). Sie zeigen in der hohen Freiheit ihrer Gestaltung eine Reife des malerischen Stils, der die fließende Bewegung und die stoffliche Wahrheit der Oberflächen sucht und der mit solchen Mitteln eine Naturnähe von intensiver Lebenswahrheit erreicht. Im Aufbau der Gestalten ist dennoch ein einfaches Schema gesetzhaft festgehalten und das Ganze auf das geistige Leben der Köpfe, auf den Ausdruck des Mönchs konzentriert, der in der Anspannung aller Seelen und Willenskräfte die Erkenntnis sucht oder in tiefer Beschauung den Frieden gefunden hat. Aus der monumentalen ist eine psychologische Kunst von erstaunlicher Differenziertheit und Spannung geworden.

Das Echo der japanischen Plastik schließt hier sogleich sich an und beweist die Richtigkeit der Datierung. Um die Wende des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts erblüht in Nara noch einmal eine große Bildhauerschule in einer Reihe von Nachkommen des berühmten Jōchō. Es ist ziemlich sicher, daß wir es mit der unmittelbaren Wirkung chinesischer Vorbilder zu tun haben. In den sechs sitzenden Hossō-Patriarchen des Kōfukuji, einem Werk des Kōkei, ist dieselbe malerisch-freie Behandlung der Falten, derselbe Naturalismus der Gesichtsbildungen mit derselben psychologischen Spannung und demselben Pathos des Ausdrucks wie in den chinesischen Lohan vereinigt (Abb. 468). Die Welthüter und die Wachgottheiten Kōkeis und Jōkeis in demselben Tempel (Abb. 470, 471) vergleiche man mit den Gestalten des achten Jahrhunderts, um die ungeheuer erweiterte Differenzierung der Haltung und Bewegung, den Reichtum und die Freiheit der Oberflächenbehandlung, aber auch das gesteigerte Pathos der Beseelung und Spannung als die Äußerung des reifsten Barock zu erleben. Unkeis Patriarchenpaar Asanga und Vasubandhu (1208) ist vielleicht das Erstaunlichste, was an Bemeisterung des Stoffes und Natur-

nähe innerhalb eines immer noch großartigen und hohen Stils geleistet werden kann (Abb. 472, 473). Die schweren, hängenden Gewänder, die bedächtig-gesammelte Haltung der alten Priester machen die ganz individuellen, ganz durchlebten Formen der Gesichter, den Ausdruck einer lebenslangen religiösen Übung in Blick und Mienen erst ganz und wahrhaft eindrücklich. Derselbe Unkei hat in den Wächterriesen des Tōdaiji-Tores die momentanste Ausdrucksgewalt eines zum Grotesken gesteigerten Barock, unter den achtundzwanzig Begleitern der Kwannon des Sanjusangendō in Kyōto die naturalistisch wahrhaftigsten Darstellungen der kriegerischen Kraft wie des hinfälligen Greisenalters gestaltet. Von seinem Jünger Jōkei stammt die entzückende Shō-Kwannon des Kuramadera (1226), die an schlanker Grazie, lebendigstem Spiel zitternder Falten, an Süße der Gebärde und des Antlitzes nicht ihresgleichen hat (Abb. 474). Seine Schule hat in den weiß- und goldgefaßten Himmelsfeldherren des Muroji zuletzt das Äußerste an spielerischer Übertreibung der Bewegung und fließender Auflösung fester Formen erreicht, eine unmittelbare Parallele zu der Plastik des deutschen Rokoko (Abb. 475).

Die Kraft der plastischen Erfindung und Gestaltung hatte sich schon seit dem achten Jahrhundert mit großer Freiheit in den Tanzmasken ausgesprochen (Abb. 476, 477). Die Stilentwicklung von den grandiosen Ausdrucks- und Formenungetümen der alten Zeit bis zu den ganz natürlich durchformten und ins Groteske gesteigerten Charaktermasken des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts ist noch nicht zu verfolgen. Neben die gewaltig gekrümmte und gefurchte Form tritt jetzt die glatte und spiegelnde, über die mit dem wechselnden Licht ein unbeschreiblicher Schein spielenden Lebens huscht. In die gewölbten Formenfügungen der Maske werden alle Lebensmöglichkeiten der Rolle geheimnisvoll eingefangen, die in der plastischen Schöpfung des Bildners unendlich wirksamer als aus den Mienen des Tänzers und Schauspielers spricht. Diese Kunst der Konzentration eines Charakters in den Grundfügungen und im vieldeutigen Ausgleich der Gesichtsformen hat auch in der Bildnisplastik weiter sich bewährt. Die Shinto-Göttin des Takemikumari-Tempels bei Nara (1251) ist der Typus der schönen Hofdame dieser Zeit, sehr lebensvoll und sehr undeutbar (Abb. 479), die Bildnisse der Hōjō in Kamakura ebenso viele Charaktertypen dieser fürstlichen Regenten von bleibender Wahrheit und Gültigkeit (Abb. 478). So naturwahr Gewand und Beiwerk hier im einzelnen gegeben sind, so einfach und klar bleibt der Aufbau der Gestalten, die erst durch die lebenerfüllte Antlitzmaske Gehalt und Bedeutung haben. In dieser feierlichen Haltung sind noch bis tief ins sechzehnte Jahrhundert die Bildnisse der Priester und Fürsten zum Gedächtnis in ihren Tempeln geschaffen worden. Es sind Meisterwerke darunter, die in der einfachen Strenge des Formenaufbaues, in der intensiven Sammlung des geistigen Ausdrucks an die Ewigkeitswirkung der ägyptischen Totenbilder erinnern (Abb. 480). Die malerische Anschauung und das bewegte Formenpathos des Barock sind, ohne an Lebensnähe zu verlieren, in ihr Gegenteil, die klassische Ruhe des Monu-

mentalen, die reinste Stille der Form gemündet. Vielleicht darf man hinter den hieratischen Grabfiguren Chinas, in manchen Werken der späteren chinesischen Kleinkunst den Eintritt einer ähnlichen Wandlung ahnen.

Das Bild der chinesischen Malerei, das wir für die T'ang-Zeit aus spärlichen Resten, literarischen Überlieferungen und späten Nachwirkungen rekonstruieren mußten, wird in der Sung-Zeit deutlicher faßbar und tritt in einzelnen Teilen hell ans Tageslicht, wenn es in anderen auch fragmentarisch und dunkel bleibt. Die strenge kirchliche Malerei des Buddhismus hat sich gewiß in derselben Richtung entwickelt, die wir in Japan kennenlernten, nämlich auf den Grundlagen der T'ang-Kunst sich bereichernd und verfeinernd. Wir kennen einige Tempelfresken oft riesenhaften Ausmaßes, wenn auch mehr handwerklicher Ausführung, die große Systeme göttlicher Repräsentationsgestalten in rhythmisch klangvollen Kompositionen von erhabener Figurenfülle entfalten. Daneben gibt es eine feinere Kunst des auf Seide gemalten Andachtbildes, für die etwa der Amitābha mit den beiden Bodhisattvas des Ch'ang Sse-kung (zwölftes Jahrhundert?) ein besonders schönes Beispiel ist. Die unendlich würdigen und milden Gnadengestalten erscheinen hier visionhaft schwebend vor einem dunklen Grund in einem Reichtum köstlicher Gewänder, fließender Schleier und zierlichen Schmuckes, in einer letzten Differenziertheit linearer und farbiger Harmonien, die an Zartheit nicht zu überbieten ist. In demselben Stil gibt es Bildnisse heiliger Priester wie des Indienpilgers Hsüan Ts'ang, der mit der Last seiner heiligen Schriften auf dem Rücken als Wanderer erscheint, oder der Kirchenlehrer Hsiang Hsiang (1185) der in liturgisch-singender Beschwörung auf seinem Tempelsitz dargestellt ist (Abb. 482), oder der Patriarch des Mantra-Buddhismus Amoghavajra (zwölftes Jahrhundert?), der jenem alten, fast noch zeitgenössischen Bildnis des Li Chên gegenüber nun ebenso viel an innerer Kraft und Größe verloren, wie sein Bild an äußerster Eleganz der Durchbildung, an miniaturhafter Feinheit der köstlichen Stoffe und Roben gewonnen hat (Abb. 483, vgl. Abb. 420). Eine sachlich klare und scharfe Umrißzeichnung ist in diesen Werken auf das subtilste durchorganisiert und innerhalb dieses Liniengefüges eine unerhörte farbige Delikatesse und Exaktheit der Stoffbezeichnung ausgebreitet. Gewiß hat es auch eine erzählende Malerei dieses Stils gegeben, von der uns vielleicht ein etwas späteres Bild, wie der Abschied der Chao Chün (dem Chao Mêng-fu, 1254 bis 1322, zugeschrieben), noch eine Vorstellung gibt (Tafel XXXVI). Auf einem raumlosen, gleichsam imaginären Grunde sind hier mit äußerster Akribie die zart bewegten Gestalten gegeneinander ausgewogen und das Bild eines Geschehens festgehalten, das ganz undramatisch und lyrisch-zuständlich aufgefaßt ist. Es ist das chinesische Gegenstück zu den Rollen der Tosa-Schule in Japan.

Es hat endlich eine gewiß feine und großartige Malerei von Blumen und Tieren in einem verwandten Stil gegeben. Die herrlichen Lotosbilder der Chion-in, die dem großen Blumenmaler Hsü Hsi (zehntes Jahrhundert) zugeschrieben sind, geben uns noch eine Ahnung von ihr (Abb. 485). Das Wesen der Pflanze

ist hier in einer grandios flächenhaften Form mit äußerster Klarheit und Einfachheit der farbigen Bezeichnung bildhaft gemacht, aber nicht etwa in einer trocken-botanischen Beschreibung, sondern in ihrer Lebensbewegung, in der man das Treiben der Säfte, das Plätschern des Wassers und den Wind, der Schilf und Blätter durchatmet, zu spüren meint. Von einem gleichen Wesensgefühl und von einer gleichen Objektivität zeugt das Bild des Schneereihers, der auf dem abgestorbenen winterlichen Ast sich niederläßt (Abb. 484). Der Schärfe und Exaktheit momentaner Beobachtung entspricht hier eine Kunst der Komposition, die in der Abkürzung weniger Motive das Bild einer ganzen Winterwelt vor uns aufweckt. Es führt uns freilich dieses Werk schon in die Kunst der monochromen Malerei hinüber.

Schon an den bisherigen Beispielen wird es klar, daß die Versuche einer körperhaft-schattierenden Darstellung, die man in der T'ang-Zeit beobachten kann, aufgegeben sind zugunsten einer scheinbar flächenhaften Malerei, die sich völlig auf die Bewegungs- und Ausdruckssprache der Linien konzentriert. Diese unendlich modulationsfähige Bewegungslinie hat nicht bloß die Rhythmik einer ewigen Melodie und die sachliche Begrenzung der Umrisse in sich gesammelt, sie ist in ihrem An- und Abschwellen selber Ausdruck strömender und gespannter Kräfte geworden, und sie macht in ihrem umgreifenden Wurf und Zug auch die plastischen Formen körperhaft eindrücklich. Diese Liniensprache ist gerade in der Sung-Zeit unendlich verfeinert und durchgebildet worden, und sie hat jetzt zu einem neuen Stil der Malerei geführt, der immer mehr auch auf die Farbe verzichtet und sie nur als ein schmückendes und andeutendes Akzessorium höchst sparsam oder auch gar nicht mehr verwendet. An ihre Stelle tritt der Ton der mehr oder minder verdünnten Tusche, und es entsteht eine im wesentlichen monochrome Malerei, die ganz in Linienspielen und Hell- und Dunkeltönungen lebt. Die Verfeinerung der Zeichnung wird deutlich, wenn man eine Umrißgravierung wie die des K'ung-tse und Yen-tse (in Stein gegraben 1118), die ein altes Original, angeblich des Ku K'ai-chi, wiedergibt (Abb. 481), mit dem Bilde des Vimalakirti vergleicht, das dem größten Figurenmaler der Sung, dem Li Lung-mien (1040—1106), zugeschrieben wird (Abb. 486). Die alte Zeichnung erscheint flächenhaft gegen den plastischen Reichtum hier, ihre Linie eintönig neben der zarten Differenzierung der Kurvaturen und Akzente, die dieses Bild durchlebt. Für alle und jede Erscheinung ist nun eine lineare Bewegungs- und Bezeichnungsformel gefunden, sie wird mit dem feinsten Gefühl modifiziert und beseelt und mit der Kraft schöpferischer Erfinder zu immer neuen Gestaltungen gewandelt. In dem Bilde des taoistischen Zauberers, der über die Wasser dahinfährt (Abb. 487), sieht man, wie sie bescheiden der Bewegung der Wellen oder der Laubkränze dient, in den flatternden Falten des Gewandes aber mit schärferen Akzenten den peitschenden Sturm erklingen läßt, während mit ganz sparsamen Tuschetönungen die Luft um das Haupt, das Dunkel von Haar und Bart die Steigerung aller Energien in Blick und Mund zum Spannungszentrum des Bildes macht. Den stärksten und monumentalsten Ausdruck gewaltiger Pinsel-

hiebe, die als Kraftströme ein Menschenbild umreißen und zu höchster Intensität der Erscheinung aufwecken, zeigt aber das Śākyamuni-Bild, das wir schon als einen Nachklang der Kunst des Wu Tao-tse kennengelernt haben und das in seiner erhaltenen Fassung gewiß ein Werk dieser Sung-Malerei ist (Abb. 488). Wir finden die scharfe und akzentuierte Linie als ein Merkmal neuer chinesischer Einwirkung schon in manchen buddhistischen und erzählenden Bildern des japanischen elften bis dreizehnten Jahrhunderts. Es scheint, als ob besonders die Takuma-Schule sie aufgenommen hätte. Und wir finden diese freie und kühne Zeichnung in ihrer schönsten und lockersten Anmut bereits in den Fresken schwebender Himmelsgeister, mit denen die Yakushi-Halle des Hōkaiji um 1130 ausgeschmückt wurde (Abb. 489).

Die große Schöpfung dieser monochromen Tuschmalerei der Sung-Zeit ist aber die Landschaft. Wir sahen sie mit Li Sse-hsün und Wang Wei in der T'ang-Zeit zu einem selbständigen Gebiet der Darstellung sich erheben. Auf Li geht die nördliche Schule zurück, die in strengerer Gebundenheit an Umriß und Farbe in der Richtung der japanischen Tosa-Landschaft sich entwickelt, Wang Wei aber gilt als der Vater der Südschule, die im Monochrom die reine Stimmungslandschaft ausgebildet hat. Soweit wir vermuten können, herrscht in den Rollen jener Meister noch eine gewisse objektive Gebundenheit und eine Beziehung auf den Menschen, der mit Gebäuden und Figuren noch immer eine gewisse erläuternde Staffage bildet. Die volle Freiheit der Landschaft, die ganz in sich selber lebt, hat wohl erst die Sung-Zeit erreicht. Jetzt hören wir von den Dichtern und Malern, die als Wanderer in den Bergen sich selbst vergessen, um das unsägliche Leben der Klippen und Nebel, der Wasserstürze und alten Baumwildnisse, die Stimmungen von Morgen und Abend, Sommer und Winter, Regen und Sonnenschein ganz in sich aufzunehmen, und die, wenn die Seele gefüllt ist mit solchen Bildern, tausend Höhen und Täler, zehntausend Meilen der Nähe und Ferne im Augenblick des begeisterten Schaffens wie von selber aus ihrem Pinsel strömen lassen. Die uralte Verbundenheit des Chinesen mit der Welt des atmenden Kosmos hat jetzt ihre höchsten und geistigsten Sinnbilder geschaffen. Die Darstellungsformeln der Berge und Wasser, der Felsen und Bäume, die in jahrhundertelanger Übung zu immer feinerer Naturnähe durchgebildet waren, sind jetzt die frei gemeisterten Mittel einer zutiefst dem Walten der Naturmächte hingegebenen, in großen und kühnen Schöpfungen sie verherrlichenden Malerei geworden.

Auch hier ist aus den Anfängen nur weniges, vieles nur in Kopien und Nachdichtungen erhalten. Li Ch'êng, der um 940 bis 90 lebte, scheint einer der größten Schöpfer und Begründer gewesen zu sein. Von ihm sind Aussprüche überliefert, nach denen er sich um die kompositionelle Fügung der beherrschenden und der untergeordneten Motive, um die Distanz von Nähe und Ferne besonders bemühte, seine Bilder sollen wild und phantastisch gewesen sein. Seine jüngeren Zeitgenossen Fan Kuan, Tung Yuan, Kuo Chung-shu, der Priester Chü-jan folgten ihm in derselben Richtung. In ihren Bildern glaubte man die Einsam-

keit des Gebirges, die Kälte der Nebel, die Schatten der Wälder, die Zauber der Morgen- und Abendlichter zu spüren. Von Chü-jans Kunst gibt die Yang-tse-Rolle der Freer Gallery in Washington ein greifbares Zeugnis (Abb. 491). In hohem Überblick gibt sie den breiten Strom und die mannigfaltig-wilden Felsengipfel, die Kette hinter Kette aus den dunsterfüllten Tälern bis zu den fernen Schneebergen sich erheben, wie einen gewaltigen, in großen Rhythmen hinschreitenden Gesang der Berge und Täler, durchgebildet bis in die Einzelheiten von Felsenrändern und Tannen und dennoch eingebettet in das wogende Hell und Dunkel der alles durchatmenden Atmosphäre. Es ist noch einmal wie unter den T'ang das objektive Bild einer grandios in ihren Schichtungen sich entfaltenden und in der ganzen Breite der Rolle majestätisch vorüberziehenden, beinahe kosmischen Landschaft. Der nächste große Meister, von dem wir vielleicht eine Anschauung gewinnen können, ist Kuo Hsi (um 1020—1090). In seiner Hoang-ho-Rolle (Abb. 492) ist ein kleinerer Ausschnitt gegeben, wir sind näher hineinversetzt in die Täler und Bäume unter den Bergen, und tiefere Durchblicke öffnen sich zwischen den vorderen Höhen in die Nebel entfernterer Täler. Der Tiefenraum der Landschaft, die wiederum ganz im Dunst der Atmosphäre schwebt, wird fühlbarer wirksam. In dem Ausschnitt der Berliner Flußlandschaft (Abb. 493), die gewiß in seine engste Umgebung gehört, ist zwischen Nähe und Ferne, dem unerhört gemeisterten Wirrsal der abgestorbenen Bäume und den leichten jenseitigen Hügeln ein unbeschreiblicher Zusammenklang, und das ziehende Wasser zwischen beiden, das eigentlich nur eine leere Fläche ist, wird mit ein paar Wellenlinien und dem hinabgleitenden Boot ganz suggestiv und lebendig. Es bildet sich hier eine Kunst der Komposition und der Andeutung, die das Meiste unausgesprochen läßt und nur weniges, aber dieses so bezeichnet, daß ein ganzes Bild zu leben und zu atmen beginnt.

Aus dieser großen Zeit des elften und zwölften Jahrhunderts stammen wohl einige der höchsten Meisterwerke, welche die chinesische Stimmungsmalerei, ja die Landschaftskunst aller Zeiten geschaffen hat. So die kleinen Winterbilder mit den trabenden Ochsen des Li Ti (um 1130—1180), die eine schwere Schneeluft ganz dicht erfüllt (Abb. 495), so die trostlosen Nebel mit den Schwärmen der Wildenten (Abb. 494) auf dem Bild des Chao Ta-nien (um 1080—1100), so vor allem die wohl noch etwas älteren Landschaften, die in Japan die Namen des Wu Tao-tse und des Wang Wei tragen. Mit der erhabensten Anschauung und der kühnsten Breite des hindeutenden Pinsels ist im Bilde des Wasserfalls, der zwischen den Klippen hinabstürzt, der Urlaut einer eben aus den Dünsten des Chaos sich entwirkenden Erde gestaltet (Abb. 490). In dem winterlichen und dem sommerlichen Bilde der Bergschluchten (Abb. 496, 497) ist die einsame Kahlheit der Felsenöde, das Schauerliche der toten Jahreszeit dem Morgenduft um Bach und Bäume, der Freude des Sprießenden und dem unbeschreiblichen Ansteigen der Bergeshäupter wunderbar entgegengesetzt, das Erlebnis des Wanderers beidemal mit einer nie wieder erreichten Frische und Großheit verbildlicht. Man begreift es ganz, wenn die chinesischen Schriftsteller vor solchen

Bildern vom Herzschlag des Gebirgs und vom Odem der Felsen und Täler reden.

Neben die bis dahin herrschende Bildform, die im Ablauf der Rolle sich entwickelnde Symphonie der Landschaft, tritt nun gern, wie ein kurzes Gedicht, das Einzelbild, das nach dem Muster der Tempelbilder und vielleicht der Teile des Wandschirms meist in der Form des hohen und schmalen Hängebilds gestaltet wird. Es tritt zuerst manchmal in einer Folge zusammengehöriger in ihrer Stimmung einander ergänzender Landschaften auf. Die berühmteste dieser Folgen wird dem letzten Kaiser der nördlichen Sung-Dynastie zugeschrieben, der nicht bloß ein großer Mäzen und Sammler, sondern selbst ein bedeutender Maler gewesen ist; sein Name ist Hui Tsung (1082—1135). Hier ist nun auch der Mensch in den Kosmos der Naturkräfte, in die Komposition des Bildes eingefügt, aber nur als ein kleines, von ihnen geschütteltes und durchpulstes Wesen, als ein Wanderer und Weiser, der tief verhüllt in die schneeluft-erfüllten Schluchten starrt, der vom Herbststurm in ungeheurem Wüten überbraust vom Steg in den Bergbach blickt, oder hingegossen an der letzten Biegung des Wegs in die sommerliche Unendlichkeit der hohen Himmel träumt (Abb. 498). Und wiederum ist in diesen Bildern mit ganz wenigen Elementen gegenständlicher Bezeichnung eine Erfülltheit mit Atmosphäre, ein Blick in die Tiefen des Raumes aufgetan, der doch nur virtuell, nur schwebend und ahnungsvoll vorhanden ist. Und es ist mit noch zarterer Kunst als früher die höchste Wirklichkeit und das ergreifendste Gefühl mit beinahe nichts ausgesprochen, und über alles Bildhafte hinaus ein Erlebnis versinnlicht, daß alles Erscheinende und wir selber vorübergleitend und nur wie ein Gleichnis sind. Dies ist die tiefste Wirkung einer ganz gereiften, ganz Seele gewordenen Kunst.

Von den Landschaften der südlichen Sung-Dynastie, insbesondere von den führenden Meistern Ma Yüan (um 1190—1224) und Hsia Kuei (um 1180 bis 1230) sind uns noch manche köstliche Bilder von derselben Reife der Gestaltung, derselben Fülle des Naturgefühls, wenn auch nicht von derselben Vergeistigung erhalten. In der Regenlandschaft des Ma Yüan (Abb. 499) ist die exakte Schärfe der Zeichnung bei aller Wolkentrübe der wasserschwangeren Luft ebenso erstaunlich wie in der des Hsia Kuei (Abb. 500) die impressionistische Lockerung des Strichs, der aus weichen, verwaschenen Tuscheflecken die schwebend erfüllte Atmosphäre ganz lebendig macht. Und die Sommerlandschaft desselben Meisters (Abb. 501) zeigt wieder, welch intensive Beobachtung der Luft- und Lichterscheinungen dieser scheinbar spielend-mühelosen und gewiß mit bewährten Kompositionsrezepten arbeitenden Malerei zugrunde liegt. In den Fächerbildern lebt wieder dieses höchste Vermögen, mit ganz wenigen Bildelementen einen ganz reinen Klang und eine ganze Welt der Erscheinung aufzuwecken, zusammen mit dem zartesten Gefühl für das Gleiten und Steigen der Wellen, das Atmen des Laubs und der Gräser, die spielende Regung der Tiere und Menschen sich aus (Abb. 502, 503). Man kann wohl sagen, daß solche Bilder in der Knappheit ihrer Andeutung, in der Suggestiv-

kraft ihrer Stimmung gemalte Gedichte seien. Auch die Tusche ist hier in all ihren sachtesten Stufungen und stärksten Kontrasten des Hellen und Dunklen zu ihrer reichsten, die Farbe völlig ersetzenden Wirkung gebracht.

Diese Malerei ist von den edelsten Geistern einer durch und durch verfeinerten Zeit geschaffen worden. Kaiser, Prinzen und Feldherren pflegten die Kunst, der Philosoph Chu Hsi, der Dichter Su Tung-po, der Kritiker Mi Fei waren auch Maler. Kein Wunder, wenn das Bild zum Ausdruck der sublimsten Gefühle, der höchsten Gedanken, daß es Gleichnis für das Unaussprechliche des tiefsten Erlebnisses wurde. Es ist wahrscheinlich, daß die Lehre und Übung der Ch'an-Sekte, die tief in die geistige Kultur der Sung-Zeit eingegriffen hat, auch hier einen bestimmenden Einfluß übte. Sie predigte nicht nur die Entäußerung vom Ich und die mystische Einheit mit allem Seienden, sie machte diese Identifikation, die mit dem Größten und dem Kleinsten sich gleichsetzt, zum immer wieder gesuchten, immer wieder erfahrenen, unmittelbaren und den ganzen Menschen verwandelnden Erlebnis. „Der Buddha, den du erkennen willst, ist dein eigenes innerstes Wesen. Aber auch der hängende Zweig im Morgennebel, der Falter, der um die Blüten gaukelt, der Bettler im Schmutz des Hofes, sie alle sind Buddha.“ Dies in blitzartiger Erleuchtung zu erschauen ist tiefste Erkenntnis, dem dies Erlebenden wird jede Erscheinung gleich wertvoll, jede ein Gleichnis des ewig offenbaren Geheimnisses. Dieses Unaussprechliche haben viele der Maler dieser Zeit in ihren Bildern ausgedrückt; ihre Malerei findet und bildet Zeichen für diesen Sinn.

Wir verstehen von hier aus, wie sie das Technische, die bildhaften Zeichen der Erscheinungen, mit der höchsten Meisterschaft der Einfühlung, ja der Identifikation mit dem Gegenstand behandelt, wie sie unmittelbar im Strich und Wurf des hinschreibenden Pinsels die Eigenschaft der Dinge ausdrückt, und wie sie doch mit der kühnsten Freiheit all dies dem inneren Bild, der Vision des gleichnishaften Schauens unterordnet, die es im Bilde aufzuwecken gilt. Wir begreifen, daß von manchen dieser Maler berichtet wird, daß sie im Zustand des Rauschs und der Begeisterung, ja der völligen Entäußerung und der Trance, wie ein willenloses Medium schöpferischer Schauungskräfte, ihre Bilder geschaffen haben. Für diese höchste und freieste Kunst sind die Werke des Liang K'ai, der um 1200 in Hang-chou gelebt hat und, wie es scheint, mit Ch'an-Klöstern in enger Verbindung stand, die merkwürdigsten Zeugnisse. Hier ist die Technik, ja die künstlerische Handschrift in jedem Bild eine andere, der Geist in allen derselbe. Ganz ungeheuer ist in dem Bild des büßenden Buddha, der nach langer Askese dem Ort der Erleuchtung zuschreitet, mit den starren Felsen, dem wirren Gezack des Baumgestrüpps die Qual und Öde des Suchenden, in der Gestalt des Abgezehrten, straff und zitternd in sich Gebundenen und in ihrer Einfügung in die drängenden Diagonalen des Bildes das willenlose Getriebenwerden, der Augenblick vor der erlösenden Erleuchtung versinnlicht (Abb. 504). Und derselbe Maler hat in einigen Landschaften die Weichheit der brauenden Schnee- und Taulüfte, die tiefste winterliche Einsamkeit, die Ver-

lassenheit der weinenden Bäume so geschildert, daß sie unmittelbar unser Herz ergreift und schüttelt (Abb. 505). Derselbe gibt in springenden, splitternden Strichen die Bewegung des Holzhackers, das Grinsen des Mönchs, der in seiner Tat das befreiende Erlebnis äußert, mit der suggestivsten Bewegung, aber auch mit dem wahrsten inneren Ausdruck wieder. Und es ist wiederum Liang K'ai, dem aus ein paar zuckenden Tuscheflecken, aus ein paar lang hingewaschenen Pinselstrichen das Bild des Dichters entsteht, der traumhaft wandelnd das Auge der inneren Eingebung auftut, und durch dessen leise Bewegung alles hingegebene Gefühl und die Süßigkeit aller Dinge der Welt zu strömen scheint (Abb. 506). Mit beinahe nichts ist hier das Wesen, ist eine Unendlichkeit aufgetan.

Von einem anderen, etwas jüngeren Meister wissen wir, daß er Priester eines Ch'an-Klosters gewesen ist. Es ist Mu-ch'i, der in der zweiten Hälfte des dreizehnten Jahrhunderts gelebt hat. Von ihm gibt es Bilder eines Lohan, einer Kuan-yin (Abb. 508), die in den Klüften des Gebirgs, von Wassernebeln umbraut, wie Erscheinungen der tiefsten Stille in ihrer Versunkenheit das Geheimnis des All zu deuten scheinen. Und in derselben Weichheit einer durchwaltenden Atmosphäre hat er das ganz der Natur verbundene Leben der Tiere, der Kraniche und Affen, der Tiger und Drachen zu erschütternden Sinnbildern gestaltet (Abb. 509). Ganz reif, ganz unbegreiflich, wie Liang K'ais Li Tai-po, ist sein Star, der auf dem winterlichen Kiefernstamm sich in sein Gefieder duckt, intimstes, augenblicklichstes Leben und zugleich umwoben von einer unendlichen Schneeluft der tiefsten Stille und Einsamkeit (Abb. 507). Auch die großartig wahre und lebendige Tier- und Pflanzenmalerei des älteren China — ein reizendes Beispiel für sie die Spatzen (Abb. 512) des Han Jê-cho (um 1120) — ist so in die Sphäre des neuen gleichnishaften Weltgefühls aufgenommen und in ihr vergeistigt.

Die Landschaft wird immer mehr nur Luft- und Wasserweben, wird immer mehr nur Zeichen und Andeutung für Stimmungen, die oft auf demselben Bilde mit den Versen des Dichters und den Charakteren der Schrift ausgesprochen sind. Beispiele sind die Bilder des Yü-ch'ien, auf denen die wolkenumhüllten Berghäupter oder die eben sich lichtenden Morgennebel um das Gebirgsdorf über dem See mit der kühnsten, konzentriertesten Abkürzung weniger Tuscheflecken hingedeutet sind (Abb. 510, 511). Bestimmte Motive, wie die acht Stimmungen von Hsiao und Hsiang werden immer wieder gemalt: es sind durchaus lyrische, ja metaphysische Gefühle, die mit den angedeuteten Zeichen des landschaftlichen Erlebnisses ausgedrückt werden. Oder es wird die Einheit des Ch'an-Weisen mit allen Seienden in den Gestalten verachteter und grotesker Bettelmönche versinnlicht, etwa dem albern-tiefsinnigen Treiben des Han-shan und Shi-tê oder dem feisten Wanderer Pu-tai oder in dem alten Priester Fêng-kan, zu dessen Füßen ein Tiger sich schmiegt und den schnarchend mit dem schlafenden Tier ein auf- und niedergehender Atem vereint (Abb. 513). Mit den kühnsten Improvisationen des frei waltenden Pinsels werden diese Tuschbilder hingeworfen. Man

spürt die Erregung und die nachtwandlerische Sicherheit des Schreibenden, aber auch die Reize des Zufalls, der solchen Schöpfungen eine besondere Note des Unmittelbaren und Einmaligen gibt. Die Priester und Laienbrüder der Ch'an-Sekte strebten nach höchster Einfachheit und Verbundenheit mit der Natur. In strohgedeckten Einsiedeleien der Berge, an murmelnden Wassern gaben sie ihren Offenbarungen sich hin, und manches Bild zeugt von dem Glück der Beschauung, das hier dem Fühlenden sich auftat. Die geistigste Geselligkeit gedieh beim Genuß des Tee-Extrakts — ihr Patriarch Bodhidarma soll den Tee nach China gebracht haben —, den man mit dem schlichtesten, selbstgefertigten Gerät zubereitete. Das Teetrinken selber wurde zum Kult, das Gerät zum Kunstwerk, die Blume in der Vase, der eiserne Wassertopf, die Tonschale, der Schöpflöffel und der Quirl zu Sinnbildern, und es entstand im Gegensatz zu allem weltlichen Prunk und Schmuck eine scheinbar primitive, in Wahrheit höchst kunstvolle und symbolische Gerätekunst, die insbesondere im Töpferwerk die einfachsten Reize des Stoffs, den Ton, die Glasur, das wirkende Feuer zu Gestaltungen trieb, in denen die Natur selber wie in jenen Bildern unmittelbar durch Formen und Farben sich auszuwirken schien. Die höchste Verfeinerung der Gerätegestaltung, die nach dem Reichtum der T'ang im vollendeten Adel der Sung-Kunst erreicht war, ist hier umgeschlagen zur äußersten Einfachheit, und in der Naturhaftigkeit wurde ein neues und tiefstes Gesetz der Form entdeckt. Von dieser Ch'an-Kunst sind uns in China nur Spuren, in Japan eine große, noch heute fortlebende Tradition erhalten geblieben (Abb. 527—530, Tafel XXXVIII).

Eine Blüte der Kultur, eine Vergeistigung und Durchseelung, wie sie in den letzten Jahrhunderten der Sung-Dynastie ihren höchsten Gipfel erreicht hat, konnte nicht von Dauer sein. Mit dem Ende des dreizehnten Jahrhunderts sinkt die Kurve abwärts. Die Herrschaft der mongolischen Kaiser, der Enkel des Welteroberers Chingis-khan, führt ein rauheres Zeitalter herauf, wenn auch sie den chinesischen Staatsüberlieferungen sich fast völlig eingefügt haben. Politik, Wirtschaft und Militär gaben jetzt den Ton an. In der Religion wurde der prunk- und formelhafte lamaistische Buddhismus Tibets eingeführt. In manchen Steinbauten der Tempel und Pagoden findet man von jetzt ab wieder Nachbildungen indischer und tibetanischer Bauwerke. In die religiöse Plastik und Malerei zieht das mystische Pantheon von Lhasa, eine vergröberte Form der alten Mantra-Systeme, mit seinen mächtigen und derben, mehr durch äußere Pracht und Kraftentfaltung als durch innere Bedeutung wirkenden Gottesgestalten ein. Alles Leben, alle Schmuckformen werden wieder üppiger und farbenvoller, aber der frühere Adel ist dahin. Das bedeutet kein plötzliches Abbrechen der Tradition — ein so großes Erbe wie das der Sung-Kunst mußte noch lange nachwirken —, aber es bedeutet ein Sinken des Niveaus, ein Handgreiflicherwerden des Tons. In der Malerei scheinen jetzt wieder historische Darstellungen, Kriegszüge und Jagden, Pferde und fremde Völkerschaften beliebte Vorwürfe zu werden. Die Tuschmalerei im Stile der Sung wird weiter-

gepflegt, wir hören von vier großen Landschaftern der Yüan-Zeit, aber soweit wir urteilen können, scheint ihre Kunst mehr virtuos und eklektisch als eigentlich schöpferisch gewesen zu sein. Vergleicht man die Schneeberge des Kao Jan-hui (vierzehntes Jahrhundert) mit denen des Liang K'ai, so sind sie noch immer groß und suggestiv in ihrer winterlichen Öde, aber schon zeigt sich Detail, das nicht unbedingt notwendig ist, schon gewinnen die großen Linien einen gewissen ornamentalen Zug, und die feinste, schwebendste Lebendigkeit ist nicht mehr da (Abb. 514). Dasselbe gilt von den mächtig-virtuosen Figurenbildern eines Yen-hui: sie entfalten schon ein wenig zuviel an Tusche und Kunstfertigkeit. Von jetzt ab bis in die Ming-Zeit, ja eigentlich bis zur Gegenwart, entwickelt sich die Schwarz-Weiß-Malerei, die immer die besondere Gunst der literarisch Gebildeten behält, in zwei einander gegenseitig berührenden Richtungen, die aber beide durchaus im Rahmen der früher errungenen grundlegenden Anschauung bleiben und ebenso zu den gewonnenen Stilmitteln kaum ein neues fügen. Die eine strebt nach näherer, intimerer, komplexerer Beobachtung der Natur, sie wird naturalistisch und verliert dabei die erhabene Transzendenz der alten Kunst. Sie wird barock und wirkungsvoll, aber die geistige Bedeutung fehlt ihr. Ein Beispiel der ausgezeichnete Regensturm (Abb. 515) des Wu I-hsien (fünfzehntes Jahrhundert). Die andere Richtung geht zwar auf das Geistige und Symbolische der Anschauung, sie bleibt dichterisch, aber sie verliert den Zusammenhang mit der Natur, sie verwendet die alten Bildzeichen ohne ihre sinnliche Suggestionskraft, sie wird eklektisch und ergeht sich in idealistischen Bildfügungen, die wohl noch feine und edle Stimmungen, aber keine unmittelbare Anschauung mehr aussprechen. Dies ist im besonderen das Wên-jen-hua, die Gelehrten- und Schriftstellermalerei. Es ist eine sublime, aber indirekte Kunst, die man nicht unterschätzen darf. Sie hat noch durch lange Jahrhunderte, ja bis zum heutigen Tag die hohen Traditionen der Tuschemalerei bewahrt und immer wieder feine, von lebendigem Gefühl durchpulste Bilder hervorgebracht; aber sie schöpft aus der vorgebildeten Formel, während die Anschauung immer mehr sich verdünnt. Die naturalistische Malerei auf der anderen Seite führte immer mehr zur barocken Manier und effektvollen Einzelwirkung. Beide berührten sich, aber sie sind nie wieder eins geworden (Abb. 516—519).

Eine bedeutende Nachblüte hat auch die Sung-Malerei in Japan erlebt, wo sie seit der Mitte des vierzehnten Jahrhunderts vorbildlich wirkte und bald die gesamte Kunst beherrscht hat. Unter der Herrschaft der Ashikaga-Shōgune gewann die Zen(= Ch'an)-Sekte, die seit der Kamakura-Zeit (um 1200) in Japan Boden gefaßt hatte, einen bestimmenden Einfluß auf den Hof und das gesamte geistige Leben. Sie wirkte ganz wie in China im Sinne einer hohen und strengen Vergeistigung auch auf das bildnerische Schaffen. Das ritterliche Ideal des Bushidō, das Nō-Drama, die Teezeremonie, die Gartenkunst, die Blumenpflege sind wesentlich ihre Schöpfung. Eine merkwürdige Verbindung religiöser und ästhetischer Einstellung entsteht. Sie hat auch die Schwarz-Weiß-Malerei zur

feinsten Blüte gebracht, und wir erleben hier noch einmal das Schauspiel, wie die chinesische Schöpfung von jenem formbegabten Volk zum eigenen Besitz gemacht wird und in Werken von erstaunlicher Kraft und Präzision ein neues Leben gewinnt.

In dem Bilde des Dichters Su Tung-po, der auf dem munteren Maultier in den blühenden Frühling hineinsprengt (Abb. 520) — es gilt als Schöpfung eines der großen mäzenatischen Herrscher Japans, des Shōgun Ashikaga Yoshimitsu (1358—1408) — lebt noch einmal der ganze Zauber des Tuschegedichts der Sung-Dynastie. Es ist das alte Kompositionsschema: die Figur vom Rücken gesehen und bezogen auf die Unendlichkeit des unsichtbaren Raumes, dem die niederhängenden Blütenzweige Duft und Anhalt geben. Bilder wie das des Shūbun (Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts) von Han-shan und Shi-tê (Abb. 521) vertreten fast ebenbürtig die Meisterwerke des Liang K'ai, Mu-ch'i und Yen-hui. Eine Schar bedeutender Maler wandelt noch einmal nach den Vorbildern der Sung alle Möglichkeiten, alle Vorwürfe der klassischen Tuschekunst ab; mit welcher Energie der Charakterbezeichnung, mit welcher bewußten Ökonomie des Pinselstrichs und des Tons — dafür ist der gewaltige Bodhidarma des Sō-ami (zweite Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts) ein großes Zeugnis (Abb. 522). Mit welcher Fülle eines malerischen Lebenswerks, das alle Stile und Stilmittel beherrschend ganz besonders in der Landschaft mit unerschöpflicher Erfindung sich auslebt, das beweist Sesshū (1420 bis 1506), der Zen-Priester, der als reifer Mann China selber bereist hat, und den man mit Recht den größten nicht bloß japanischen, sondern chinesischen Maler seiner Zeit genannt hat. Seine Bilder im Haboku-Stil — dem Stil der äußersten Abkürzung, der aus wenigen Tuscheflecken und Strichen den Eindruck entstehen läßt — sind vollendete Beispiele der kunstvollsten Vereinfachung und der zartesten, wirkungsvollsten Suggestion von Duft und Ferne (Abb. 524). Und in anderen Landschaften läßt er durch das andeutende Gefüge gerader, wie mit der Axt gehauener Striche das Gefühl der Winteröde, die Verlassenheit der Schneeberge mit unmittelbarster, zwingender Wirklichkeit vor uns erstehen (Abb. 523). Man spürt ein wenig die bewußte Kunst des Artisten, aber sie ist so meisterhaft, daß eine Empfindung des Vermissens nicht aufkommt. Ganz grandios aber sind die Landschaftsbildrollen, in denen Sesshū den Betrachter wie einen Traumwanderer durch die abgeschiedene Welt chinesischer Berge führt, aus der Frühlings- und Morgenfrische der Felsen, Bäche und Wälder in die schwüle Mittags- und Sommerluft, die über weitem See und Ufergrotten brütet, von da in die herbstlich kargere Klarheit der Reisfelder und der Wallfahrtsstationen, um zuletzt mit der tiefen Ruhe von Schnee und Winter und Hochgebirge einen erhabenen Ausklang zu finden. Es ist deutlich, daß eine solche äußerst kunstvoll wie eine Symphonie sich entwickelnde Bilderfolge nicht einen äußerlichen und zufälligen Wechsel vergegenwärtigen, sondern ein tiefes inneres Erleben und Sichwandeln sinnbildlich andeuten und geheimnisvoll-offenbar aussprechen soll. Das Bild ist ein Gleichnis des mensch-

lichen Lebens und ein Gleichnis vom Wege erkennender Läuterung. Es enthält die Lehre des Zen-Priesters vom Aufgehen im All und vom Eingehen in das Geheimnis der Einheit. Malerei wird hier Musik, wird Dichtung und Traum, das Bild wird Weisheit und tiefste Erfahrung.

Sesshūs Werk bezeichnet die letzte Höhe dieser Kunst. Sie hat sich neben und nach ihm in blühenden Malerschulen entfaltet, ist wiederholt und abgewandelt und ausgespielt worden bis zu kleinster Münze. Das geschah nicht bloß in Einzelbildern und Rollen, sondern mehr noch in einer sehr vornehmen und feinsinnigen Raumdekoration, die Wandschirme und Schiebewände der Zimmer in den wundervollen Silbertönen von Schwarz und Weiß mit traumhaft schwebenden Landschaften, mit den humoristisch-bedeutungsvollen Anekdoten der Zen-Mönche, mit dem spielenden Sein der Tiere und Gräser, dem Schnee auf den Kiefernästen und der Frühlingsfreude der Pfirsichblüten belebte (Abb. 526). Diese Räume haben eine tiefe Stille und Weihe, sie sind gleichnishaft, wie die Gebräuche und Gespräche, die in ihnen die Menschen verbinden, wie die Gärten, die draußen ein kleines Widerspiel des Universums bedeuten. Gleichnishaft ist auch die Zeremonie, die im engsten Raum die feinsten Geister vereinigt, ist jede Gebärde und jedes Gerät, das im japanischen Chanoyu den Geist der Sung-Zeit bis heute verewigt hat. Wie die Bildform der Tuschemalerei, so hat auch die Geräte- und Gefäßform jener chinesischen Tradition hier noch einmal ihre letzte und verfeinertste, ihre bewußteste und eleganteste Durchbildung erfahren. Aber dies alles ist Ende, nicht Anfang, ist Nachbildung, nicht Schöpfung aus dem Feuer des ursprünglichen Erlebens.

DIE KUNST DER SPÄTZEIT

Für China brachte das Zeitalter der Ming-Dynastie (1368—1643) die volle Wiederherstellung des alten chinesischen Staats- und Bildungswesens, eine lange Periode friedlicher Ordnung, die freilich nicht mehr zu einem frischen geistigen Aufschwung, sondern nur zu einer spielenden und prunkvollen Wiederholung vergangener Lebensformen und zu einer reichen Blüte der materiellen Kultur geführt hat. Erst gegen das Ende dieser Zeit scheint sich eine neue Belebung besonders der historischen Forschung und kritischen Wissenschaft anzubahnen, die aber in dem Verfall einer schlechten Verwaltung und in dem Untergang des nationalen Herrscherhauses mit verloren geht. Die neue Erobererdynastie der Mandschu (1644—1911) schafft eine straffere Staatsordnung auf der Grundlage einer scharfen militärischen und administrativen Kontrolle und Oberherrschaft der mandschurischen Herrenkaste, eine zentralisierte Autokratie, durch die im Größten wie im Kleinsten, im Geistigen wie im Materiellen der Wille des Kaisers allein entscheidend ist. Zwei große Herrscherpersönlichkeiten haben diesen Jahrhunderten die Form ihres Wesens aufgeprägt und die letzte Nachblüte chinesischer Kultur heraufgeführt: K'ang Hsi (1662—1722) und Ch'ien Lung (1736—1795), die ebenso groß als Krieger wie als Organisatoren, als Gesetzgeber wie als schöngeistige Denker und Weise gewesen sind. Sie erinnern in vielem an ihre abendländischen Zeitgenossen Louis XIV. und Friedrich den Großen. Sie haben noch einmal in riesigen Enzyklopädien und Sammelwerken eine Kodifikation der gesamten chinesischen Bildung geschaffen, aber freilich auch jede freie und kritische Geistesregung unterdrückt. Was schon unter den Ming und früher begonnen hatte, wurde nun zur letzten Konsequenz geführt, das gesamte religiöse, geistige und künstlerische Leben empfing vom Kaiser aus seine Richtung und sein Gesetz. Der Konfuzianismus wurde zu einer Art Staatsreligion der Beamten und Gelehrten mit einem durchgebildeten repräsentativen Kultus. Der taoistische Gottesdienst ward die von oben geduldete und oft geförderte volkstümliche Glaubensform. Die buddhistischen Tempel und Klöster wurden neu aufgerichtet und ausgestattet, vor allem aber wurde der tibetische Lamaismus, dem die Kaiser selber anhingen, gefördert. Die Verbindung mit europäischer Wissenschaft und Kunst, die schon gegen das Ende der Ming durch die Jesuitenmissionare an den Hof gebracht worden war, wurde auch im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert im Sinne eines eklektischen Universalismus weitergepflegt. Der äußere Glanz der Kultur und die Lebensverfeinerung der herrschenden Klassen war groß, aber sie verhüllten nur unvollkommen eine merkwürdige Stagnation des Geistes und Lebens,

die im neunzehnten Jahrhundert unter schwachen Kaisern und einer degenerierten Adelsschicht zum politischen und wirtschaftlichen Verfall und durch die Auseinandersetzung mit den Kräften des Abendlandes zur Machtlosigkeit des riesigen Reichs und zum Sturz des uralten Kaisertums geführt hat.

Für die allgemeine Kultur und insbesondere für die bildende Kunst können wir die fünfeinhalb Jahrhunderte der Ming- und der Mandschu-Dynastie wohl als eine Einheit ansehen. Ihr Zeichen ist die äußere Repräsentation an Stelle der inneren Kraft, oder wenn man es anders sagen will, die Form, die den Geist ersetzt. Der Geist ist träge und skeptisch, das Leben schwelgerisch und müde geworden. Der Glaube glaubt alles und nichts. Materialismus und Skepsis haben das Feuer des Herzens gedämpft. Aber der äußere Schein ist noch immer edel und groß.

Das sichtbar gestaltete China der Städte und Landschaften, der Straßen, Wasserwege und Grabanlagen, der Paläste und Tempel, so wie es heute noch uns entgegentritt, ist die Schöpfung dieser Zeit. Es zeigt noch immer die Grandiosität einer Weltanschauung und Baugesinnung, die das Land selbst und das Bauwerk als den Ausdruck einer großen kosmischen, religiösen und staatlichen Ordnung begreift. Jede Stadt ist noch immer in das Viereck ihrer riesenhaften Wälle und Mauern geschlossen, noch immer ragen die Tore unter dem Schutz der Tempel ihrer Ortsgötter oder des Kriegsgottes und des Geistes der Schriftweisheit, noch immer stehen in ihrer Mitte die weiten Amtspaläste der Regierung, die stillen Tempelhöfe des Konfuzius aufrecht, noch immer umschirmt die Städte draußen der Geisterwall der in der Ebene angehäuften oder in den Abhang der Höhen eingeschnittenen Grabhügel, noch immer winken die Pagoden als Merkzeichen geistiger Segenskräfte über das Land, und in den schönsten Winkeln der Berge schmiegen sich die Buddha-Klöster mit ihrer weihevollen Abfolge stiller Höfe, Wohnungen und Tempelhallen unter uralten Bäumen wundervoll in die friedenerfüllte Landschaft. Das ganze Reich aber ist zusammengefaßt in der großartigen Repräsentation der Hauptstadt, die vom Norden aus, unter dem Schutz der Bergzüge und der großen Mauer und unter dem segenbringenden Einfluß der auf drei Seiten sie einschließenden Kaisergräber nach Süden blickend die weiten Ebenen und Ströme beherrscht.

Peking ist von den Mongolenkaisern als ihre Hauptstadt gegründet worden. Der erste Herrscher der Ming hatte in Nanking eine gewaltige Residenz begründet, die unter den Tai-ping-Rebellen (1864) in Flammen aufging. An ihn erinnert nur noch sein riesiges Grabmal mit der gewundenen Geisterallee schwerer steinerner Tier- und Menschenkolosse, das Vorbild aller späteren Kaisergräber (Abb. 534, 535). Sein Nachfolger verlegte das Hoflager wieder nach Peking und legte in noch größeren Ausmaßen als zuvor die kaiserliche Stadt an, die mit ihren unübersehbaren Mauerquadraten (Abb. 536), mit den ungeheuren Toren (Abb. 543), mit der strengen mathematischen Plananlage und ihrem Kern, der Kaiserburg, zum monumentalen Sinnbild des alten China geworden ist. Vielleicht haben wir in dieser Hauptstadt der Ming

nur eine Nachbildung der alten Residenzen der Sung, der T'ang und der Han vor uns. Auch die Mandschu-Kaiser haben sie nur erneuert und mit frischem Glanz geschmückt. Wer von Süden kommend auf schnurgerader, meilenlanger Straße die Chinesenstadt durchzogen hat und in die Mandschu-Stadt eintritt, den führt der alte Prozessionsweg in wunderbarer architektonischer Steigerung durch immer neue Vorhöfe und immer neue Tore, die, eines hinter dem anderen, immer gewaltiger, immer herrlicher sich auftun, bis in den letzten Innenhof, in dem die Marmortreppen zur hohen Terrasse mit der breiten und ernsten Thronhalle emporsteigen. Und noch weiter folgt Hof hinter Hof mit den Kaiserhallen, die nach dem strengen Gesetz der rituellen Bestimmung geordnet sind, bis zu dem unendlichen Labyrinth der privaten Residenzen und Komplexe der Hofhaltung, die im verwunschenen Privatgarten des Kaisers endigen und die jenseits des Nordtors der fünffach gegliederte künstliche Hügel mit seinen Bäumen und Pavillons überschaut. Zu den Seiten aber begleiten die Ahnentempel, die Ministerien, die Paläste der Hofbeamten die Hauptachse der endlosen Bauflucht, und längs ihrer ganzen Ausdehnung im Westen der wunderbare Park mit dem schlafenden See, an dessen Ufern und Inseln die entzückendsten Lustresidenzen, Brücken und Tempel in das tiefe Grün der Bäume sich schmiegen. So grandios diese ganze Anlage geplant ist, die wie jedes chinesische Bauwerk nicht nach der vertikalen, sondern nach der horizontalen Erstreckung für den Durchschreitenden ihre Raumgruppen bildet und aufs kunstvollste steigert, so mächtig ihre Hallen auf den gewaltigen und einfachen Unterbauten mit der strengen Ordnung ihrer hohen dunkelrot gelackten Holzpfeiler, dem reichen Rahmenwerk der Türen und Fensterfüllungen und der Herrlichkeit der golden glasierten schwebenden Dächer emporgebaut sind, so sind sie doch niemals ins Übergroße gesteigert, und die Menschlichkeit und Faßbarkeit aller Verhältnisse ist zusammen mit dem still-erhabenen Ernst alles Bauwerks vielleicht das Erstaunlichste dieser unbeschreibbaren Architektur. Bei aller Repräsentation ist dieser Sinn für ein edles Maßhalten, der alles Menschliche, auch die Macht des Kaisers, an die Erde bindet und in der Baukunst die Ahnung höherer Verhältnisse sinnbildlich, doch bescheiden ausspricht, diesem China nie verloren gegangen. So ist der Kaiserpalast in Peking, nicht als Einzelschöpfung, sondern als das Werk einer Jahrhunderte, ja Jahrtausende alten Überlieferung, eines der wunderbarsten und erhabensten Kunstwerke alter Architektur. Eine erdhafte Breite, Strenge und Schwere wird überflügelt von der Heiterkeit geistiger Harmonie und Bedeutung (Abb. 537—539).

Das Grundprinzip und die Elemente dieser Holzbaukunst, die fast bis zur Gegenwart schöpferisch blühend geblieben ist, sind immer dieselben, in einer Tradition von zwei Jahrtausenden fest und heilig bewahrten: die schlichte Steinterrasse, die breitgelagerte Halle mit der ernsten Reihe der gebälktragenden Pfeiler, zwischen oder hinter ihnen das Gitterwerk der Türen, Fenster und Wandfüllungen, und über dem reichverkragten Gebälk das in

edelster Kurve einfach oder doppelt sich herabsenkende große und beherrschende Dach (Abb. 537—540, 542, Tafel XXXIX). Niedere Flügelbauten rahmen und geleiten immer den Hof, der zu diesem Hauptbau die notwendige Vorbereitung bildet, immer ist die Mittelachse mit strengster Symmetrie festgehalten, und innerhalb dieses einfachen Schemas entwickelt sich nun eine Gestaltung, die vom kleinsten bis zum ungeheuersten Maßstab, vom schlichtesten Bau bis zum reichsten und prunkvollsten mit einem unbeschreiblichen Gefühl für die Reinheit der Verhältnisse immer neue und fast immer würdige, ja vollkommene Lösungen findet. Gerade in dieser Gebundenheit hat die gestaltende Phantasie je nach der Bestimmung des Baues, nach dem Wandel der Zeitgesinnungen, nach der künstlerischen Eigenart der Länder und Provinzen mit einer unerschöpflichen Freiheit im einzelnen sich ausgelebt. Im Innenraum sind, besonders in der Ming-Zeit, aber auch später noch, bei den Kaiserhallen, den Ahnen- und K'ung-tse-Tempeln herrliche Hallen mit hochanstrebenden Säulen von erhabenster Weite und Raumwirkung geschaffen worden, bei den buddhistischen Tempeln ist das eigentlich Räumliche gewöhnlich der Wirkung der großen Götteraltäre mit ihrer überwältigenden Plastik untergeordnet, bei den privaten Empfangshallen, den Festräumen der Wohnkomplexe in die Feierlichkeit sehr einfacher, aber hoher und strenger Verhältnisse abgemildert. Das eigentlich dekorative Element: Schnitzerei, Lack und Bemalung, bleibt durchaus der großen Architekturwirkung untergeordnet, so reich und fein es im einzelnen durchgebildet wird. Ein besonderer plastischer Schmuck, wie etwa der der marmornen Drachensäulen des K'ung-tse-Tempels in Chü-fu (Abb. 541), ist ganz wenigen Bauwerken von besonderer Heiligkeit vorbehalten. Nur in den Dachfirsten, Akroterien und Giebeln, die im profanen Bau sehr schlicht, bei Tempeln aber reicher gestaltet sind, lebt eine plastische, farbig glasierte Baukeramik mit oft entzückender Freiheit sich aus (Abb. 540, 542, Tafel XXXIX).

Die Gesetzlichkeit der Proportionen, die gewiß nicht bloß Gefühlssache ist, sondern auf bestimmte uralte Grundsätze zurückgeht, ist noch nicht genügend erforscht worden. Bei besonders geheiligten Bauten, wie bei den kaiserlichen Opferaltären des Himmels, der Erde, des Ackerbaues und der Elemente, tritt eine aufs konsequenteste durchgeführte Grundriß- und Zahlensymbolik zutage. Der Kreis als Zeichen des Himmels, das Quadrat als Sinnbild der Erde, die Bedeutung der geraden und der ungeraden Zahl ist hier bestimmend, und niemand wird sich der hohen Klarheit und der geheimnisvollen Weihe dieser erhabenen Terrassenbauten — etwa des Himmelsaltars (Abb. 545) oder der Halle des Gebets um die Jahresernte (Abb. 544) — entziehen können, in denen in feierlichem Zeremoniell alljährlich der Kaiser den Segen der Himmelsgeister auf das weite Reich seiner Herrschaft herabrief. Von einer ähnlichen Bausymbolik zeugen die zahlreichen Pagoden, die in dieser jüngsten Periode gern eine gewisse barocke Schwere annehmen (Abb. 546, 547), auch die Flaschenpagoden (Abb. 548), die ein seit der Mongolenzeit aus Nordindien

und Tibet übernommener monumentalisierter Typus des alten Stūpa sind. Von derselben sinnbildlichen Kraft und Wirkung sind aber oft auch einfache und schlicht gestaltete Zweckbauten wie die in wunderbarem Bogen auf- und niedersteigenden Steinbrücken (Abb. 551) oder die Grabanlagen (Abb. 549, 550), die in den mannigfachsten Formen die Bergung in der Hügelkuppe und die Opfertafel vor dem verschlossenen Grabtor betonen. Sie alle sind mit dem feinsten Gefühl für Harmonie in die Landschaft eingefügt und geben ihr doch zugleich ein höheres Gesetz und den Ausdruck geistig-reiner Bedeutung. So hat auch in den Zeiten der sinkenden Kraft und des Verfalls gerade in der Baukunst diese Kultur viel von der Hoheit ihrer alten Gesinnung und klassischer Formen sich erhalten.

In der Plastik hat die Ming-Zeit die alten Gottestypen der kirchlichen Kunst mit einem deutlichen Zuge ins Schwere, ja Starre und Plumpe weitergebildet. Daneben zeigt sich eine naturalistische Richtung, besonders in Darstellungen etwa der Lohan und der taoistischen Göttergestalten, die mit einer gewissen mondänen Pracht und Lebenswahrheit in illusionistischer Farbigkeit in das Dunkel der Altäre und Tempelräume gestellt werden. Die bequeme Technik, die Figuren über einem Holzkern aus mit Häcksel und Werg durchsetztem Lehm zu bilden und dann mit Farben und Gold zu fassen, ersetzt nun gerne die kostbareren und schwerer zu bearbeitenden Materialien und führt zu einer Flüssigkeit der Modellierung, die manchmal Werke von erstaunlich feiner Lebendigkeit entstehen läßt. Bei Holz- und Steinbildwerken tritt eine Neigung zu grotesker, oft karikierender Stilisierung hervor. Die Mandschu-Zeit steigert diesen Stil teils zu starrer und prunkvoller Repräsentation, teils zu einer Übertreibung des Ausdrucks in wildes Barock und wörtlichen Naturalismus. In einzelnen Tempeln sind die Götterwelten himmlischer Räume in einer phantastischen und zierlichen Illusionistik dargestellt worden, die an die Extreme malerischer Plastik in den Kirchenräumen des süddeutschen Rokoko erinnert (Abb. 552, 554). Der Überschwang transzendentaler Vorstellungen wird nun höchst irdisch aber mit großem Schwung als eine Unendlichkeit von Felsenbildungen oder phantastischer Architektur voller Gestalten von puppenhafter Lebendigkeit dargestellt. Am feinsten aber entwickelt sich in dieser Zeit die Kleinplastik, die in Bronze und Holz, Jade und Elfenbein (Abb. 553,1), Kristall (Abb. 553,2) und Porzellan wahre Wunderwerke zierlichster Natürlichkeit und köstlicher Stilisierung der verschiedenen Materialien geschaffen hat. Was man in früherer Zeit als chinesisch im Sinne unseres Barock und Rokoko, als Chinoiserie und Bibelot empfunden und genossen hat, sind vor allem die Werke der Kleinkunst aus dieser spätesten Periode des chinesischen Schaffens.

In der Malerei hat unter den Ming und den Mandschu nicht bloß die alte Tradition der monochromen Tuschekunst, wie wir schon gesehen haben, ein erst kräftiges, dann immer mehr sich verdünnendes Fortleben gehabt. Man gewann jetzt auch wieder eine Vorliebe für das farbige Bild, und es wurden

in einem zierlichen und raffinierten Geschmack nun die alten Meisterwerke immer wieder abgewandelt, Tier- und Blumenbilder und spielerische Landschaften (Abb. 556), phantastische Architekturen, Dämonen- und Zauberwelten himmlischer Geister und Feen, aber auch das Genrebild bürgerlich-gemütvoller Szenen reizender Frauen und Mädchen (Abb. 555, Tafel XL), auch das Historienbild von Kriegszügen, Festprozessionen, Tributgesandtschaften und dergleichen gemalt. Das geschah unter den Ming noch oft mit der zartesten lyrischen Anmut spielender Linien und raffiniertester Farbenwahl, unter den Mandschu mehr mit derberen Mitteln und mit zunehmender charakterloser Verblasenheit. Die europäische Perspektive, die seit dem siebzehnten Jahrhundert zuweilen hereinspielt, oder europäische Vorbilder einer naturalistischen Licht- und Schattenmodellierung haben dieser Spätkunst keine entscheidenden Impulse mehr geben können. Dagegen wurden die eigenen Traditionen jetzt in gedruckten Lehrbüchern und Beispielsammlungen kodifiziert, und der illustrierende Holzschnitt, der trotz seines hohen Alters — es sind Beispiele aus der T'ang-Zeit erhalten — nie eine selbständige Bedeutung gewonnen hatte, wird im siebzehnten Jahrhundert durch die Erfindung und Ausbildung des Farbendrucks zu einer höchst subtilen Kunst, die Reize farbiger und monochromer Bilder mit unerhörter Feinheit nicht bloß des Linearen, sondern des Pinselwurfs und der Töne zu vervielfältigen. Die Farbdrucke der Bildersammlung aus der Zehnbambushalle (Nanking, 1628—43) und des Lehrbuchs aus dem Senfkorngarten (Nanking, 1677—1701) gehören zu den entzückendsten und vollendetsten Blättern, die jemals eine graphische Kunst hervorgebracht hat (Tafel XLI).

Am stärksten und bezeichnendsten aber hat sich die Kunstgesinnung dieser Spätzeit in allen schmückenden Künsten der Dekoration, des Geräts und der Stoffe ausgelebt. Auf diesem Gebiet hat sie auch das Abendland seit dem Ende des sechzehnten Jahrhunderts aufs stärkste beeinflußt, nachdem schon früher die chinesische Keramik der gesamten islamischen Kunst, die Malerei den Miniaturen Persiens und Indiens, die Seidenweberei mit ihren Mustern und Motiven dem islamischen und christlichen Mittelalter die wertvollsten Anregungen gegeben hatte. Die strengen Formen der holzgeschnitzten chinesischen Möbel, der Sessel und Stühle, Tische und Schränke, aber besonders die elegante Linie der leichter geschweiften, einfacheren Stücke sind das Vorbild für den englischen, auf ganz Europa übergreifenden Möbelstil der Queen Ann und des Chippendale geworden (Abb. 557). Das französische Rokoko selber hat die asymmetrisch geschweiften Schnörkel seiner Dekoration wahrscheinlich den ornamentalen Motiven chinesischer Schnitzereien und keramischer Malerei entnommen. Selbst die Romantik künstlicher Felsen- und Muschelgrotten geht vielleicht auf die spielerischen Liebhabereien chinesischer Gartenkunst, der natürlich-sentimentale Landschaftspark der englischen Gärten mit ihren Pagoden, Eremitagen und Kiosken bestimmt auf die Anregungen Chinas zurück.

Wichtiger noch sind Lack und Keramik, deren Technik und deren Geist aus

China übernommen worden ist. Wir besitzen keine sehr alten chi
Lackgeräte außer dem, was aus erstaunlich frühen Zeiten in Korea u
zum Vorschein gekommen ist. Es gibt aber köstliche Schwarzlacke, D
Kästen, mit Perlmutter und Elfenbein eingelegt, gibt geschnittene
arbeiten, die sicherlich aus der Ming-Zeit stammen und die noch einen
bar freien und großzügigen Stil zeigen (Abb. 558, 559). In späteren
arbeiten wurde die Technik ins Minuziöseste und Kunstreichste v
aber nur eine manieriertere Zierlichkeit erreicht. Europa hat beso
farbige Lackmalerei nachgebildet.

In der Keramik hatte, wahrscheinlich schon in der T'ang-Zeit, die B
um immer feinere, dünnwandige Scherben der Gefäße, immer glänzen
durchsichtige Glasuren zur Ausbildung des Porzellans geführt. Die
und einfachen Gefäße der Han-Zeit hatten einer Gefäßkeramik von rei
zierlichen Formen Platz gemacht, die mit weißlichen, grünen, gelbbra
blauen Glasuren dekoriert wurden. Unter den Sung entsteht eine wied
feinerte Keramik von sehr zurückhaltender Farbigkeit, es entsteht d
ganz zarte und durchsichtige Porzellan, die Seladone mit ihrer gr
rahmartigen Glasur, die köstlichen milchig-blauen, mit dem feurigste
gefleckten Clair de lune-Gefäße und die schwärzlich dunklen Glasuren
grauer oder brauner Sprenkelung durchsetzt sind. Vielleicht rühren
Anfänge des weißen, mit Blau dekorierten Porzellans aus dieser Zeit. U
Ming entwickelt sich besonders dieses Blauweiß-Porzellan zu der prach
und sattesten Farbigkeit (Abb. 560). Die Malerei, erst sehr zurückha
gewendet, bemächtigt sich jetzt in freier, kühner Dekoration der ga
fäße. Leuchtende und satte Farben: Schwarz, Grün, Gelb, besonders
Rot werden nun über der weißen Glasur eingebrannt. Die Technik wi
vielseitiger und raffinierter. Bald gibt es keine farbige Wirkung,
ausprobiert und zu höchster Wirkung gesteigert wurde, kein Obe
gefühl, das nicht mit zur Steigerung verwendet würde. Die reichste E
fand diese Kunst in den kaiserlichen Manufakturen des K'ang Hsi (A
die zarteste und spielendste unter Ch'ien Lung. Wenn das Blauweiß-
der Ming-Zeit für die europäische Fayence über Holland vorbildlich g
ist, so führte das farbige Porzellan der Mandschu-Zeit im achtzehn
hundert zur Auffindung der Technik in Europa selber und wurde
ganze spätere Produktion des Abendlandes das Muster. Damit s
nicht bloß die Motive der Dekoration, es ist der ganze Reichtum d
sischen Gefäßformen in das Abendland gekommen. Die Teller und
Kannen und Vasen unseres täglichen Gebrauchs sind nach Form u
eine Schöpfung Chinas.

Es erübrigt sich wohl, hier auf einen noch weiteren Umkreis der chi
Schmuckkunst, auf die Arbeiten in Email cloisonné, in Jade und Sp
Horn und Elfenbein, Glas und Kristall, Gold, Silber und Bronze einzu
denen das Luxusbedürfnis des späten China und der große Reichtu

dekorativen Überlieferung in den mannigfaltigsten Schöpfungen sich ausgelebt hat. Sie alle sind durch ein wunderbar feines Gefühl für das Wesen des Materials ausgezeichnet, das mit höchster handwerklicher, aber oft auch künstlerischer Vollendung zu seiner nur ihm innewohnenden Wirkung gebracht wird. Auch die köstlichen Seidengewebe, die Erfindung des ältesten China, die schon die Antike aus dem Fabelland des fernen Ostens bewundernd einführte, und die in der vornehmen Zurückhaltung der eingewobenen Ornamentik, in der Reinheit ihrer lichten oder dunklen, auf kühle blaue, braune, violette, purpurne oder blaß- und goldgelbe Töne gestimmten Farben können nur gestreift werden. Die Stickerei hat gerade unter den Mandschu in den uns wohlbekannten Gehängen und Zeremonialgewändern ein Höchstes an Pracht, aber auch an edelster Harmonie der Muster und Farbenzusammenstellungen hervorgebracht (Abb. 563). Auch der chinesische Knüpfteppich in der strengen Bindung seines einschließenden Ornaments und mit der blumenhaften Anmut seiner Streumuster, in seiner schweren und süßen Farbigkeit beginnt erst heute bei uns seine Wirkung zu üben (Abb. 562). So hat gerade in den letzten Jahrhunderten und bis in die Gegenwart die chinesische Kunst zwar nicht mehr die höchsten Schöpfungen klassischer Welt-, Götter- und Menschendarstellung, aber eine um so reichere Kleinwelt blühendster dekorativer Gestaltung hervorgebracht. Im bescheidenen Handwerk ist ihre alte Tradition, ihre schöpferische Begabung und ihre technische Meisterschaft noch immer lebendig und fruchtbar. Es ist sehr möglich, daß auch in der Baukunst, in der Plastik und Malerei eines Tages die ebbende Welle wieder mächtig emporsteigen wird.

Wie in China so sind auch für Japan die Jahrhunderte nach 1500 eine Zeit, deren große formende Kräfte erloschen sind, die aber im kleinen das alte Erbe mit aller Verfeinerung einer üppigen, genießerischen und sehr in die Breite gehenden Spätkultur ausmünzt. Den schlaff gewordenen Ashikaga-Shōgunen nahmen die kriegerischen Gewaltherrscher Nobunaga, Hideyoshi und Jyeyasu (1573—1605) die Macht aus den Händen und schufen eine neue und straffe Organisation des Reichs, das unter den Tokugawa-Shōgunen, von Yedo (Tōkyō) aus regiert, eine friedliche Blüte von mehr als zweieinhalb Jahrhunderten erlebte, bis 1868 mit der Restauration der Kaisermacht eine vollkommene Umbildung nach dem Vorbild der abendländischen Mächte begann. In dieser Zeit vollzog sich eine weitere Durchsetzung der japanischen Bildung mit chinesischen Ideen, insbesondere des Neukonfuzianismus und der jüngeren Literatur, aber auch die Konsolidierung vieler alter Gebräuche und Formen in einer eklektischen Kultur, die nun nicht mehr auf die alten aristokratischen Kreise beschränkt blieb, sondern auf ein neu emporkommendes Bürgertum der Städte sich verbreiterte. In der bildenden Kunst lebte Prachtliebe und verfeinerter Luxus, aber auch ein Zug zum Volkstümlichen, zum frischer aus dem Leben Schöpfenden sich aus.

Die Baukunst bewahrte die alten Traditionen des Tempelbaus und hat sie vielfach mit großen Anlagen in strengen und etwas dumpfen, schweren Formen

neu ausgeprägt. Eine gewisse Neigung zu barocker Fülle und zu großem Schmuckreichtum liegt in der Zeit. Sie äußert sich gedämpft und verhalten in den buddhistischen Bauten, den Tempelhallen und Pagoden, ganz üppig und mit überquellendem Prunk in den Grabtempeln der Tokugawa zu Nikko. Hier überhäuft sich eine barock geschweifte Architektur mit einem unübersehbaren Reichtum plastischen Schmucks, mit einem Glanz mannigfachen, kostbaren Materials und bunter Farbigkeit, die über der Einzellebendigkeit die große Linie und Wirkung völlig verliert (Abb. 566, 567). Einheitlicher und imponierender sind die Palastbauten, besonders der Momoyama-Zeit (1582—98), in denen die einfachen Hallen und Wohnräume der älteren Zeit zu einer großräumigen und prunkhaften Repräsentation gesteigert sind und mit denen eine kraftvolle Blüte besonders der dekorativen Malerei eingesetzt hat. An die Stelle der vornehmen Schlichtheit des Monochroms tritt hier die Freude an starken Farben und glänzendem Gold. Diese Prunkhaftigkeit hat auf die schmückenden Künste der ganzen Periode stark eingewirkt (Abb. 564, 565).

Die monumentale Plastik hat jetzt keine irgendwie bedeutenden Werke mehr hervorgebracht, sie erschöpfte sich in der schwächlichen Wiederholung klassischer Vorbilder; um so freier blühte mit höchster technischer Meisterschaft eine dekorative Skulptur, wie sie auch in China besonders im Süden (Kanton, Fu-chou, Ning-po und Ssetschuan) unter den Ming und den Mandschu die Baukunst teilweise fast überwuchert hat (Abb. 569). Der Naturalismus freiester Bewegung verbindet sich hier mit einem barocken Manierismus zu Schöpfungen von phantastischer und grotesker Lebendigkeit. Dies gilt auch von den Werken der Kleinplastik, bei denen in China die schaffende Phantasie in einer allgemeineren Stilisierung der plastischen Formen, in Japan in einer schärfsten Beobachtung und Nachbildung des Wirklichen sich ausspricht (Abb. 571). Der Sinn für derbe und feinere Komik, der schon in den Makimonos des Toba Sōjō und der Tosa-Schule zutage getreten war, hat in der Miniaturplastik der Netsuke und ähnlichem neue und köstliche Blüten getrieben. Die höchsten und reinsten plastischen Schöpfungen dieser Periode scheinen die Masken des Nō-Dramas, in denen die strengere Formenstruktur der klassischen Vorbilder mit einem weichen und blühenden Lebenshauch sich überkleidet (Abb. 568, Tafel XLII). Hier hat die Klarheit der Grundform, die ganz einen Charakter ausspricht, mit der Beobachtung der Natur zu edlen und frischen Bildungen sich vereinigt.

In der Malerei setzt die Kano-Schule die Tradition der alten Schwarzweiß-Kunst fort und gibt ihr ein mehr und mehr dekoratives Wesen. Im achtzehnten und noch im neunzehnten Jahrhundert entstehen neue Schulen, die auf chinesischen Vorbildern teils idealistischer, teils naturalistischer Richtung sich gründen. Daneben gibt es auch eine frische, sehr freie und originelle Form der Zen-Malerei geistvollster und unmittelbarster Abkürzung. In der farbigen Kunst großzügig-kraftvoller Raumdekoration verbinden sich die Überlieferungen der Kano- und der uralten Tosa-Schule zu Werken von bedeutender

Eindrücklichkeit (Abb. 572). Und aus dieser Richtung entspringt wieder eine schöpferische Ästhetenkunst vom raffiniertesten Eklektizismus, die Schule der Kōyetsu, Sōtatsu (Abb. 574) und Kōrin (Abb. 573), die das Skizzenhafte der Tuschmalerei mit den abkürzenden Darstellungsformeln und der farbigen Verfeinerung des Genji-Monogatari verbindet. Es entsteht endlich die wirklichkeitsnähere und volkstümliche Malerei des Ukiyoye, die wieder die frisch beobachteten Szenen des täglichen Lebens und besonders der galanten Frauen und des öffentlichen Schauspiels darzustellen liebt. In dieser Schule ist der illustrierende Holzschnitt, vor allem durch Moronobu (Tafel XLIV) und seine Nachfolger, zu großer Kraft durchgebildet worden, und aus ihm hat sich die populäre Kunst des Farbenholzschnitts entwickelt, der, im Anschluß an die Stilüberlieferungen der mittelalterlichen Tosa-Schule und der farbigen Ming-Malerei mehr als der Schwarzweiß-Kunst, ein buntes und anmutiges Bild des japanischen Lebens des achtzehnten und beginnenden neunzehnten Jahrhunderts geschaffen hat — einer Zeit, die man wohl mit der gleichen Periode der europäischen Kultur vergleichen kann. Der zarte und lyrische Harunobu (Abb. 575), der elegante Utamaro (Abb. 576), der gewaltige Sharaku, Schöpfer grandioser Schauspielerkarikaturen (Tafel XLV), der vielseitig-naturalistische Hokusai sind die bedeutenden Meister dieser Druckgraphik, die zuletzt, von europäischen Anregungen nicht mehr unberührt, mit Hokusai und Hiroshige, in der recht originellen Darstellung japanischer Landschaften ihr letztes Wort aussprach (Abb. 577). Die Kunst ist mit diesen Blättern und Bilderheften wie mit den schlichteren Erzeugnissen der reichen und üppigen Geräte- (Keramik, Lack usw.) und Textilkunst (Abb. 570, 578—580, Tafel XLIII) tief in das Volk gedrungen und hat die ästhetische Welt- und Lebensanschauung der aristokratischen Kreise und der Reichen allgemein und populär gemacht.

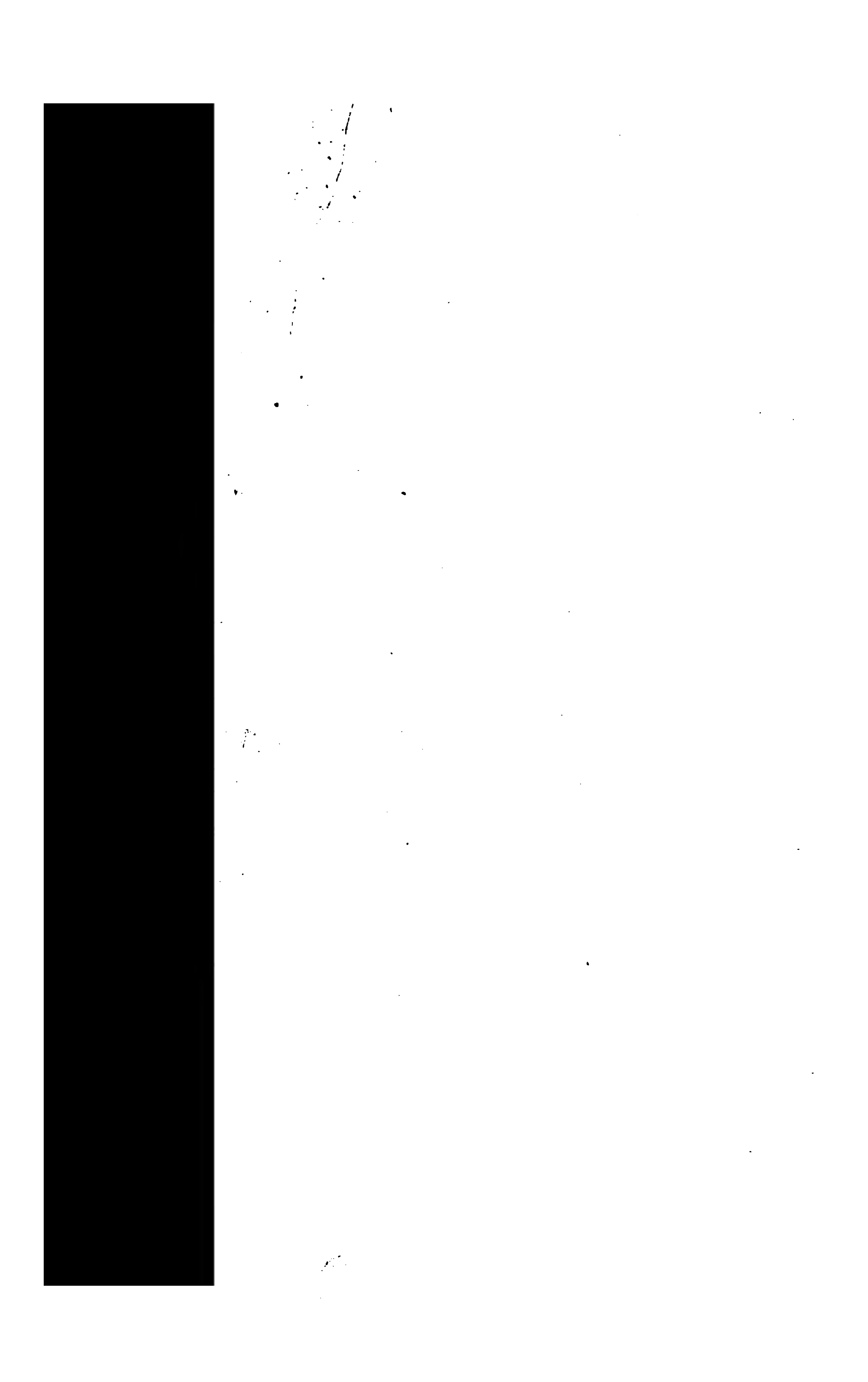
Durch diese Farbenholzschnitte wie durch die Werke der japanischen Kleinkunst sind auch den feinsten Geistern Europas seit den sechziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts die rein künstlerischen Werte der ostasiatischen Kulturwelt zum erstenmal bekannt und verständlich geworden. Sie haben die Bildanschauung des Impressionismus wie das moderne Kunstgewerbe entscheidend beeinflußt und haben schließlich — seit 1900 etwa — auch zur Erkenntnis und zur Wirkung der alten Kunst Japans und Chinas hinübergeführt. Man entdeckte nun, daß, was man einst als höchst originell und lebendig verehrte, nur der schwache Nachklang viel älterer und größerer Formungs- und Lebensmächte gewesen sei, und man bemüht sich seither, zu den Quellen ursprünglicher Gestaltung zu dringen.

Über die lange Entwicklung der gesamten künstlerischen Schöpfung Ostasiens von den Anfängen bis zur Gegenwart konnte hier in den Grenzen unseres heutigen Wissens nur ein allgemeiner und gewiß auch lückenhafter Überblick entworfen werden. Er sollte auf die große Einteilung der Epochen, auf die bedeutendsten unter den erhaltenen Kunstwerken und auf die wesentlichen

Schaffenskräfte das Augenmerk lenken. Für die historische Forschung bleibt im einzelnen noch unendlich vieles zu untersuchen und klarzustellen. Die Ästhetik hat die Grundlagen der gestaltenden Anschauung und die Gesetze des Formens kaum erst ahnungsvoll erschaut und noch in keiner Weise ergriffen. Wir stehen mit alledem noch in den ersten Anfängen tieferer Erkenntnis. Diese Welt der ostasiatischen, und insbesondere der führenden und im höchsten Sinne schöpferischen chinesischen Kunst wird noch auf lange Zeit von sehr großer Bedeutung auch für das Abendland sein. In einer zum mindesten ebenso langen und ungebrochenen Entfaltung bietet sie das denkwürdige Gegenbild zu der Kunst der abendländischen Welt, nicht geringer in ihrem Umfang und in der Höhe ihrer Leistung, aber geschieden von ihr durch die anderen Voraussetzungen des Erdteils und der Rasse, der Weltanschauung und der gesamten Kultur. Die bildende Kunst, die in ihren Meisterwerken unmittelbar zum Auge, durch das Auge zur Seele und zum Geiste redet, ist vielleicht die kürzeste und sicherste Brücke, die in jene andere Welt hinüberführt. Sie macht uns die höchsten Ideen und die tägliche Wirklichkeit verschwundener Zeiten und Kulturen anschaulich, sie ergreift uns zugleich mit der formenden Kraft, die als ein Unbegreifliches in ihr selber gesetzhaft sich auswirkt. Diese wirkende Kraft der Vorbilder wird, ohne daß wir es wollen, in unseren eigenen Werken fortzeugend weiter lebendig. Sie wird, viel unmittelbarer als durch den Umweg forschender Erkenntnis, in einer kommenden universalen Kunst des Erdkreises die Völker und die Zeiten verbinden. Wie groß oder wie klein diese Kunst sein wird, das hängt von den vitalen Kräften der Menschheit und von der Macht ihrer leitenden Ideen ab, gewiß aber wird der alte Osten einen wesentlichen Teil an ihr haben.

DER INDISCHE KUNSTK

DIE KUNST DES ALTERTUM

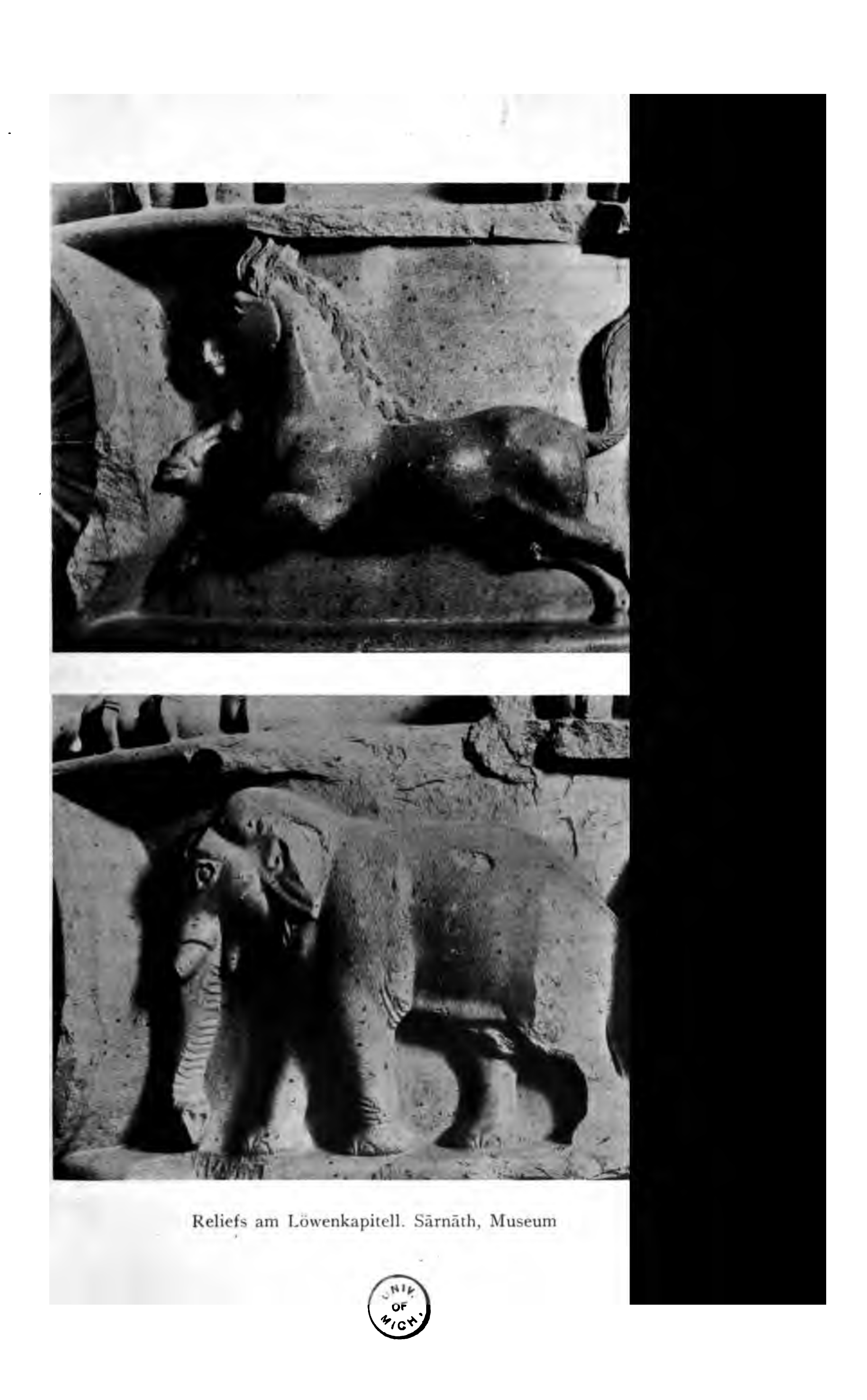




Denksäule des Aśoka in Lauṛiyā



pitell, von der Denksäule des Aśoka in Sārnāth. Sārnāth, Museum



Reliefs am Löwenkapitell. Sārnāth, Museum



einfigur aus Besnagar.
ta, Indian Museum



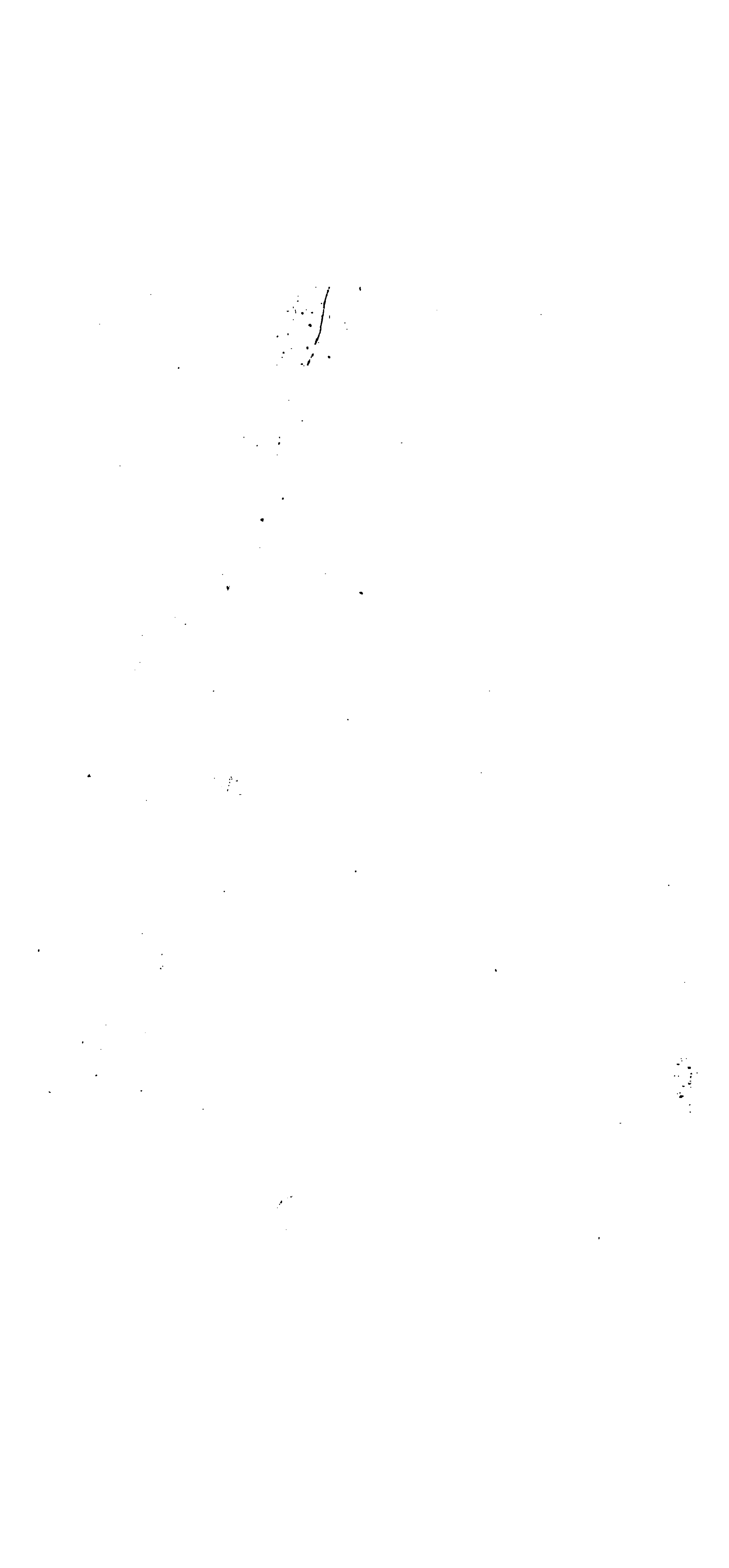
Yakṣa, Steinfigur aus Pārkham.
Mathurā, Archaeological Museum



Indra-Relief in der Vorhalle des Vihāra zu Bhājā



DER INDISCHE KUNSTKREIS



Denksäule des Aśoka in Lauṛiyā

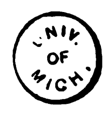


Löwenkapitell, von der Denksäule des Aśoka in Sārnāth. Sārnāth, Museum





Reliefs am Löwenkapitell. Sārnāth, Museum





Yakṣī, Steinfigur aus Besnagar.
Calcutta, Indian Museum



Yakṣa, Steinfigur aus Pārkham.
Mathurā, Archaeological Museum



Yakṣī, Steinfigur am Osttor des Stūpa in Sāñcī







Yakṣī und Yakṣa, Pfeilerreliefs aus Bhārhut. Calcutta, Indian Museum





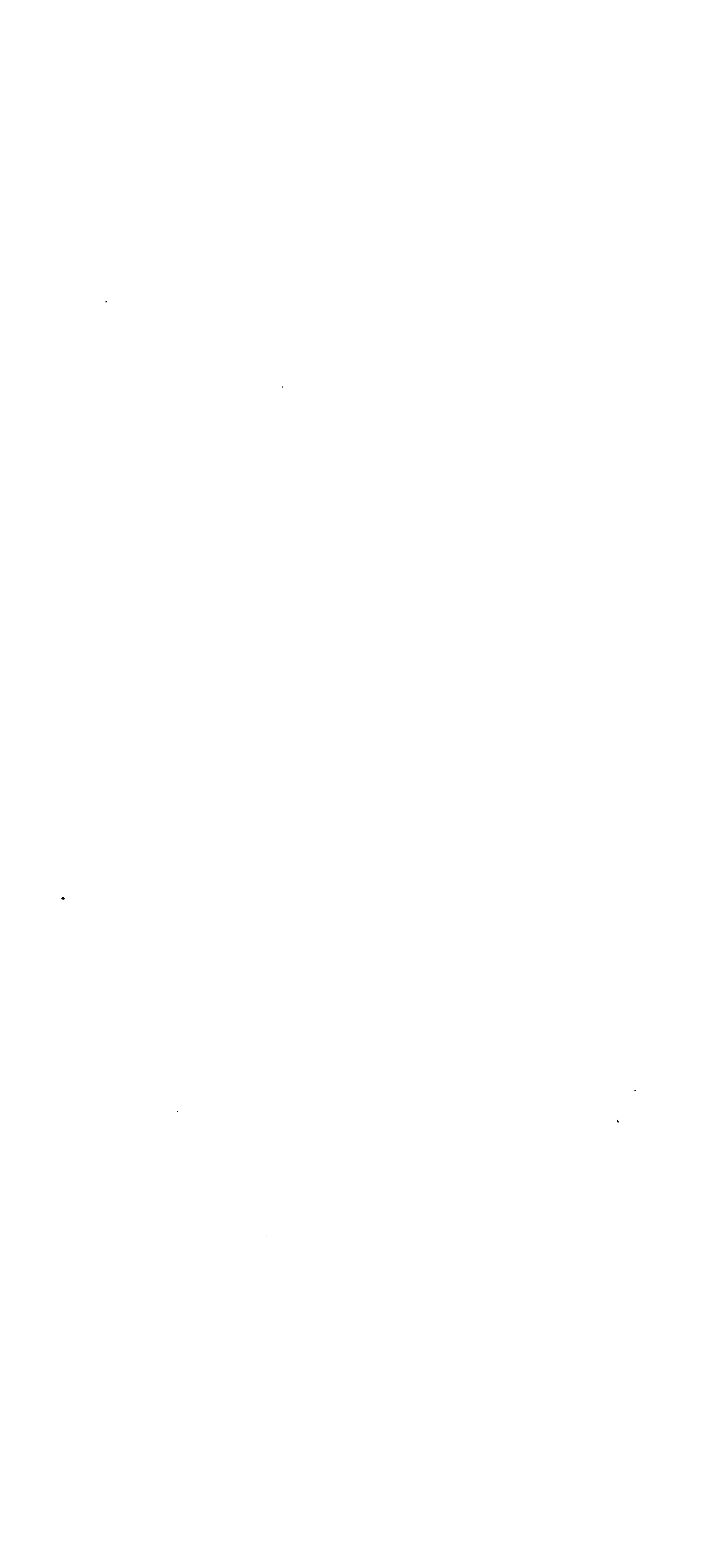
Yakṣī, Pfeilerrelief aus Mathurā.
Calcutta, Indian Museum

Der Traum der Māyā, Pfeilerrelief aus Bhārhut. Calcutta, Indian Museum

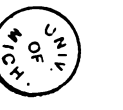


Tanz der Apsaras, Pfeilerrelief aus Bhärhut. Calcutta, Indian Museum





Der große Stūpa in Sāñcī



Nordtor des Stūpa in Sāñcī

Südtor des Stūpa in Sāñcī



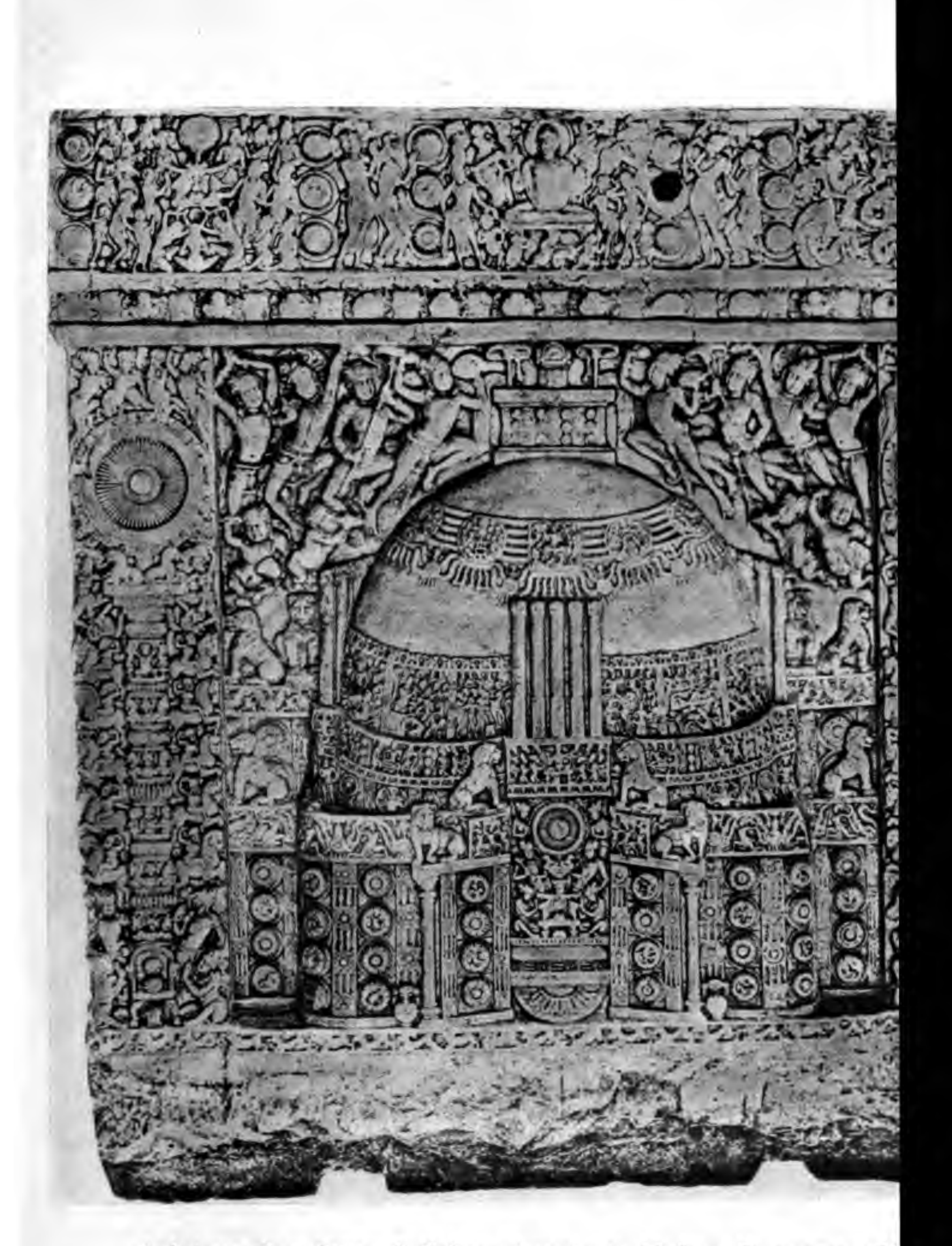
Nordtor des Stūpa in Sāñcī, Oberteil



Tīrthankara. London, Indian Museum

g des Amṛita, Relief aus Amarāvatī. Madras, Government Museum



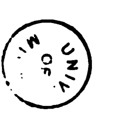


Anbetung eines Stūpa, Relief aus Amarāvatī. Madras, Government M





Eingang des Caitya in Bhājā



Inneres des Caitya in Kārlī

Tafel II



Vorhalle des Gautamīputra-Vihāra in Nāsik



Eingang des Caitya in Kārlī



Stifterfiguren. Relief in der Vorhalle des Caitya zu Kaṇheri

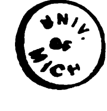


Buddha. Sārnāth, Museum



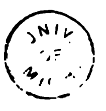


Tirthankara. London, Indian Museum





Verehrung des Amṛita, Relief aus Amarāvati. Madras, Government Museum



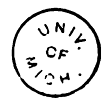
Anbetung eines Stūpa, Relief aus Amarāvatī. Madras, Government Museum



Die Zähmung des Elefanten, Relief aus Amarāvatī
Madras, Government Museum



Avalokiteśvara, Steinfigur aus Gandhāra. Berlin, Museum für Völkerkunde



Der Buddha als Büßer, Steinfigur aus Gandhāra. Lahore, Central Museum



Buddha, Steinfigur aus Gandhāra.
Berlin, Museum für Völkerkunde






Buddha und Bodhisattva. Steinfiguren in Anurādhapura (Ceylon)

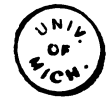
Buddha, Steinfigur aus Anurādhapura (Ceylon). Jetzt im Museum zu Colombo



DIE KLASSISCHE KUNST



Dhāmekh-Stūpa in Sārnāth



Mahābodhi-Tempel in Bodhgayā

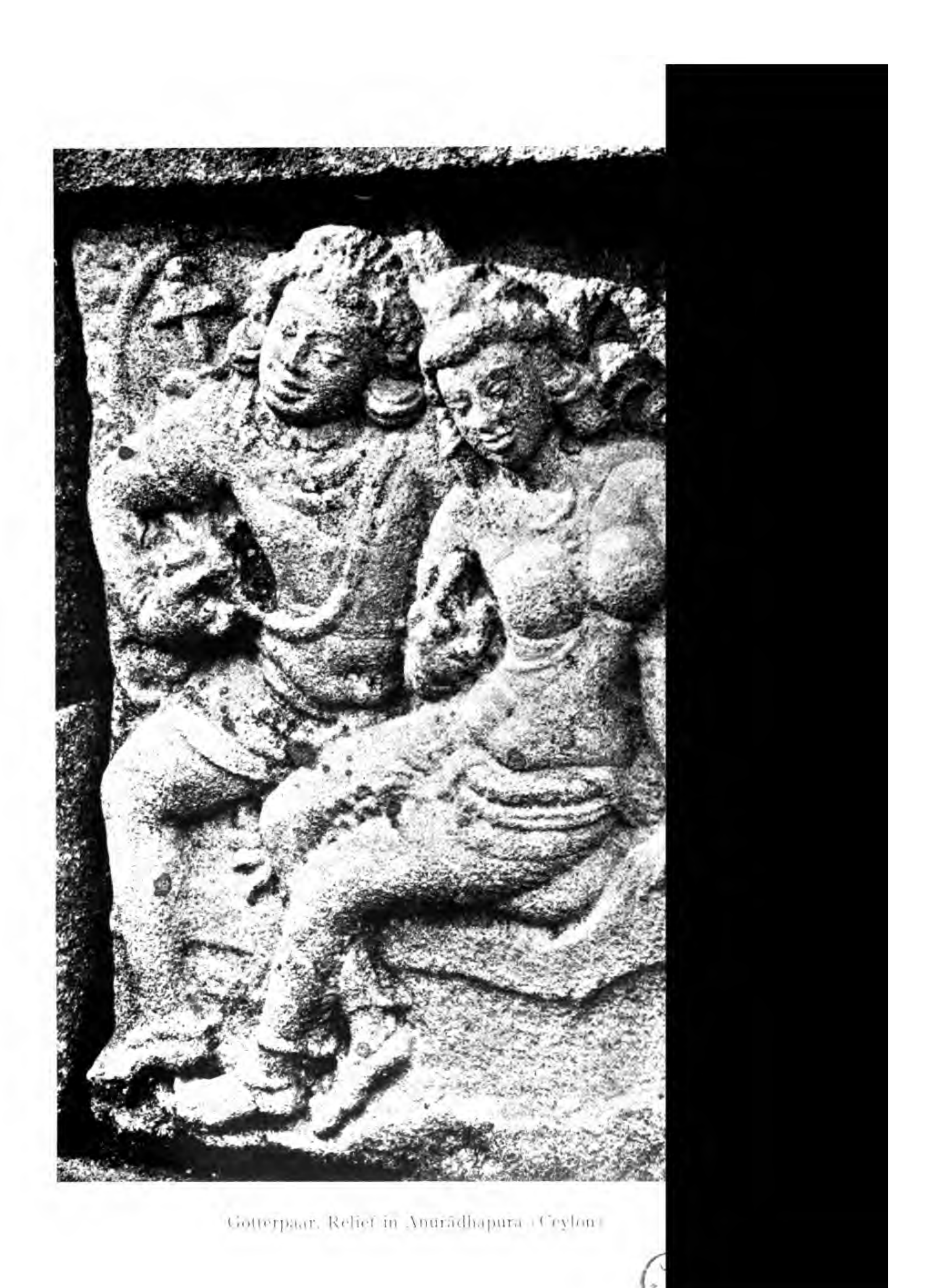


Eingang des Caitya, Höhle 19, in Ajaṇṭā



Tafel IV





Götterpaar. Relief in Anurādhapura (Ceylon)





Treppenschwelle („Mondstein“) in Anurādhapura (Ceylon)



Der lehrende Buddha. Sārnāth, Museum

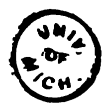


Buddha, Steinstatue aus Mathurā.
Mathurā, Archaeological Museum





Buddha, Kupferstatue aus Sulṭānganj.
Birmingham, Museum and Art Gallery



Die Befreiung des Elefantenkönigs. Relief am Tempel zu Deogaṛh



Viṣṇu auf Ananta. Relief am Tempel zu Deogaṛh





Torso eines Jünglings, aus Sāñcī. London, Victoria and Albert Museum



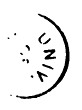
Nāga-König. Relief in Ajaṇṭā, Höhle 19

Tafel V

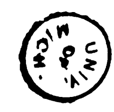


Götterpaar. Relief in Anurādhapura (Ceylon)

Himmlische Frauen. Fresko in Sigiriya (Ceylon)



Himmlische Frauen. Fresko in Sīgiriya (Ceylon)





Mittelsaal des Vihāra, Höhle 1, in Ajaṇṭā



Buddha-Dreiheit. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 9

Buddha-Szenen. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 19





Buddha. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 10



Die Predigt des Buddha. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17



Die Versuchung des Buddha. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 1



Spaziergang und Liebesszene. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17



Der Ausritt des Bodhisattva. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 1

Die Jugend des Buddha. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 16





Die Jugend des Buddha. Fresko in Ajantā, Höhle 16







Die Ceylon-Schlacht. Detail eines Freskos in Ajaṇṭā, Höhle 17

Disputation. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17



Kinnarī und Apsaras. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17



Affen und Pfauen. Detail eines Freskos in Ajaṇṭā, Höhle 17



Kopf des Bodhisattva. Detail eines Freskos in Ajaṇṭā, Höhle I







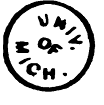
Mädchenfiguren. Freskendetails in Ajaṇṭā, Höhle 1 und 2



Gott und Musikantin, Fresko aus Qyzil (Turfan). Berlin, Museum für Völkerkunde



DIE KUNST DES BAROCK



Arjuna-Ratha und Draupadī-Ratha, Felstempel in Māmallapuram

Gaṇeśa-Ratha, Felstempel in Māmallapuram





Dharmarāja-Ratha, Felstempel in Māmallapuram







Bhīma-Ratha, Felstempel in Māmallapuram

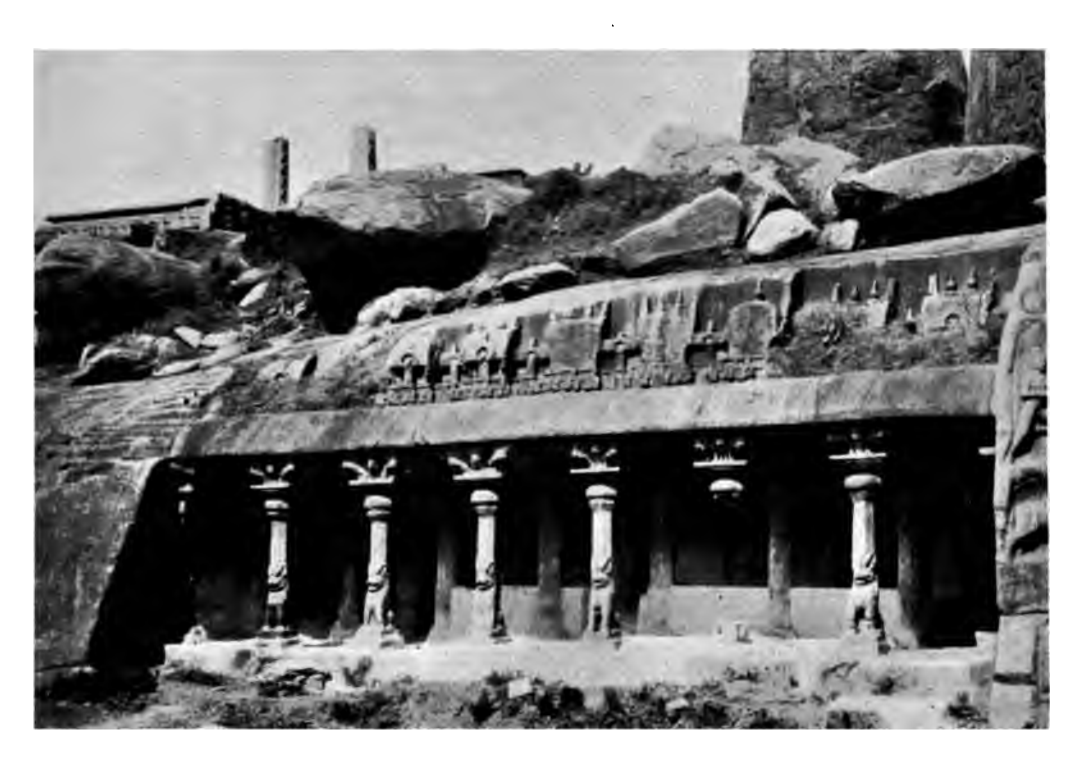


Die Herabkunft der Gaṅgā. Felsrelief in Ma...



Rehe. Detail des Gangā-Felsreliefs in Māmallapuram

Mittelteil des Gangā-Felsreliefs in Māmallapuram



Höhlentempel der „Fünf Pāṇḍavas“ in Māmallapuram



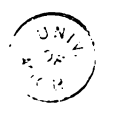
Liegender Stier. Felsrelief im Höhlentempel der „Fünf Pāṇḍavas“ zu Māmallapuram



Reliefwand im Höhlentempel der „Fünf Pāṇḍavas“ zu Māmallapuram

Inneres des Śiva-Tempels in Elephanta

Meditierender Siva. Felsrelief im Siva-Tempel zu Elephanta





Die Dreiheit des Śiva. Felsrelief im Śiva-Tempel zu Elephanta

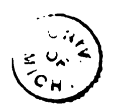
Die Dreiheit des Śiva. Mittelteil des Felsreliefs im Śiva-Tempel zu Elephanta

Tafel VIII





Eingang des Siva-Tempels in Elephanta



Eingang des Indra-Sabhā-Tempels in Elūrā





Umgang des Indra-Sabhā-Tempels in Elūrā

Kailāsanātha-Tempel in Elūrā

Umschlungenes Paar. Relief im Kailāsanātha-Tempel zu Elūrā

Rāvana, Śiva und Pārvatī. Relief im Kailāsanātha-Tempel zu Elūrā

Dach des Vimāna in Kalugumalai



Paraśurāmeśvara-Tempel in Bhuvaneśvara



Lokeśvara, Steintorso aus Kamboja. Brüssel, Sammlung Stoclet



Apsara, Steinfigur aus Tra-Kiēu (Campā). Tourane, Musée Archéologique







Hari-Hara, Steinstatue aus Prasāt Andet.
Phnoṁ Peñ, Musée National du Cambodge

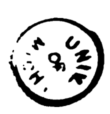


Nische des Caṇḍi Kalasan (Mitteljava)

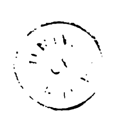


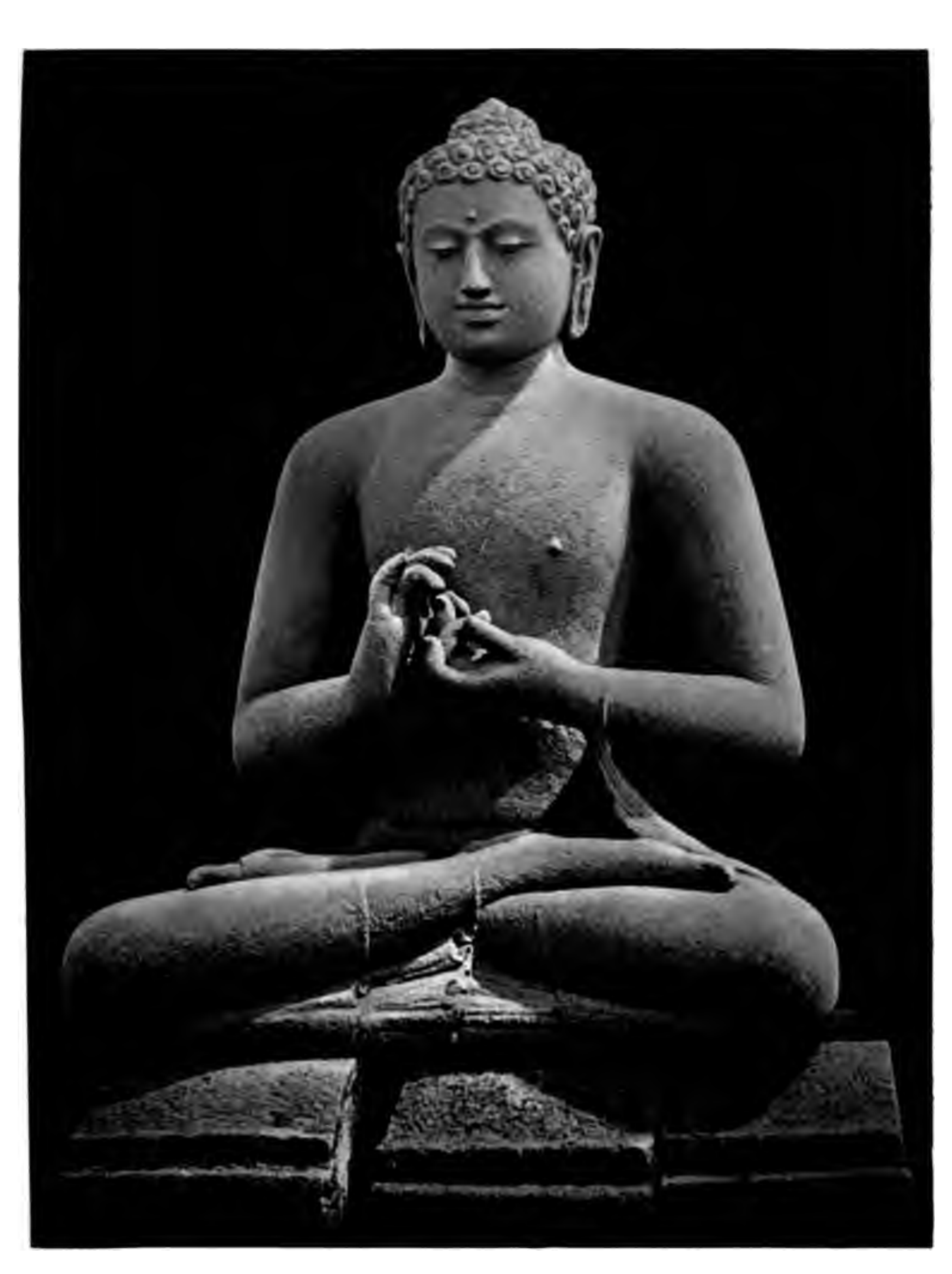


Caṇḍi Pawon (Mitteljava)

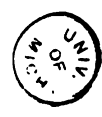


Buddha in Caṇḍi Mendut (Mitteljava)





Vajrāsattva-Buddha. Steinfigur im Borobudur (Mitteljava)



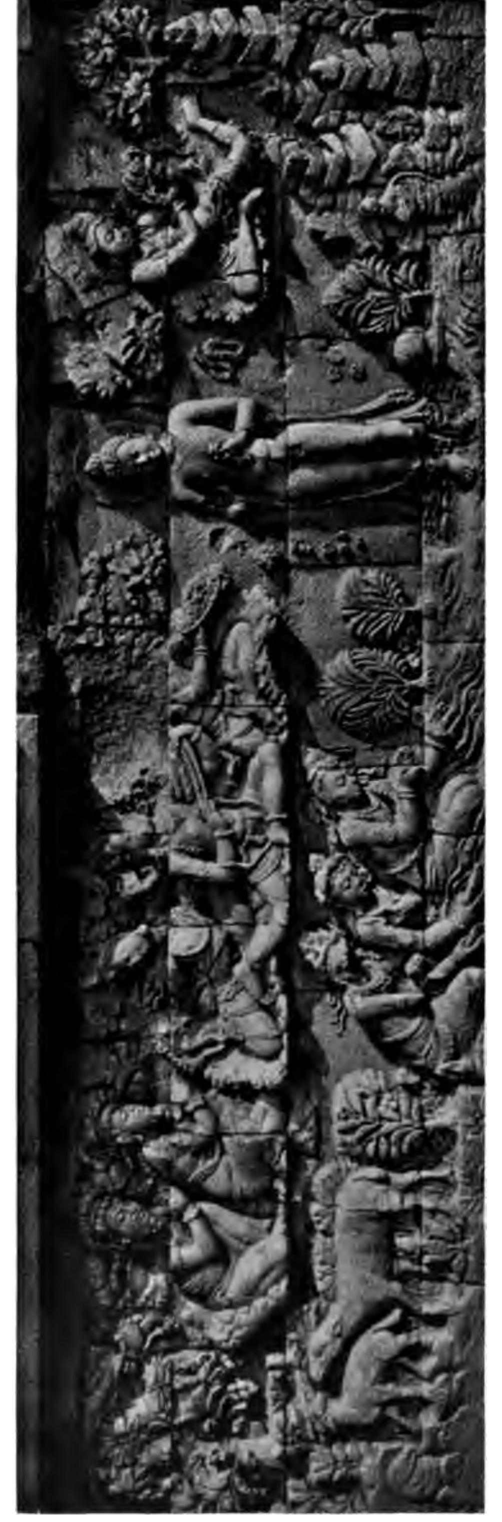
Tafel X



Terrassenumgang des Borobudur (Mitteljava)

Die obersten Terrassenkreise des Borobudur (Mitteljava)







Buddha- und Bodhisattva-Relief am Borobudur (Mitteljava)

Tempel der Bhavānī in Bhatgaon (Nepāl)



DIE KUNST DER SPÄTZEIT

Rājarānī-Tempel in Bhuvaneśvara



Kandārya-Mahādeva-Tempel in Khajurāho

Türlaibung am Osteingang des Sūrya-Tempels in Konāraka

239



Maṇḍapam des Sūrya-Tempels in Konāraka



Lingarāja-Tempel in Bhuvaneśvara



Sūrya-Tempel in Mudherā

Tempel des Ādinātha Tīrthankara auf dem Berge Ābū



Tempel des Neminātha Tīrthankara auf dem Berge Ābū





Kuppel des Ādinātha-Tempels auf dem Berge Abū



Pfeilerhalle eines Jaina-Tempels in Delhi

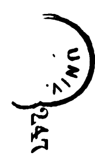


Caumukh, Jaina-Tempel in Śatruñjaya





Tempelberg Śatruñjaya

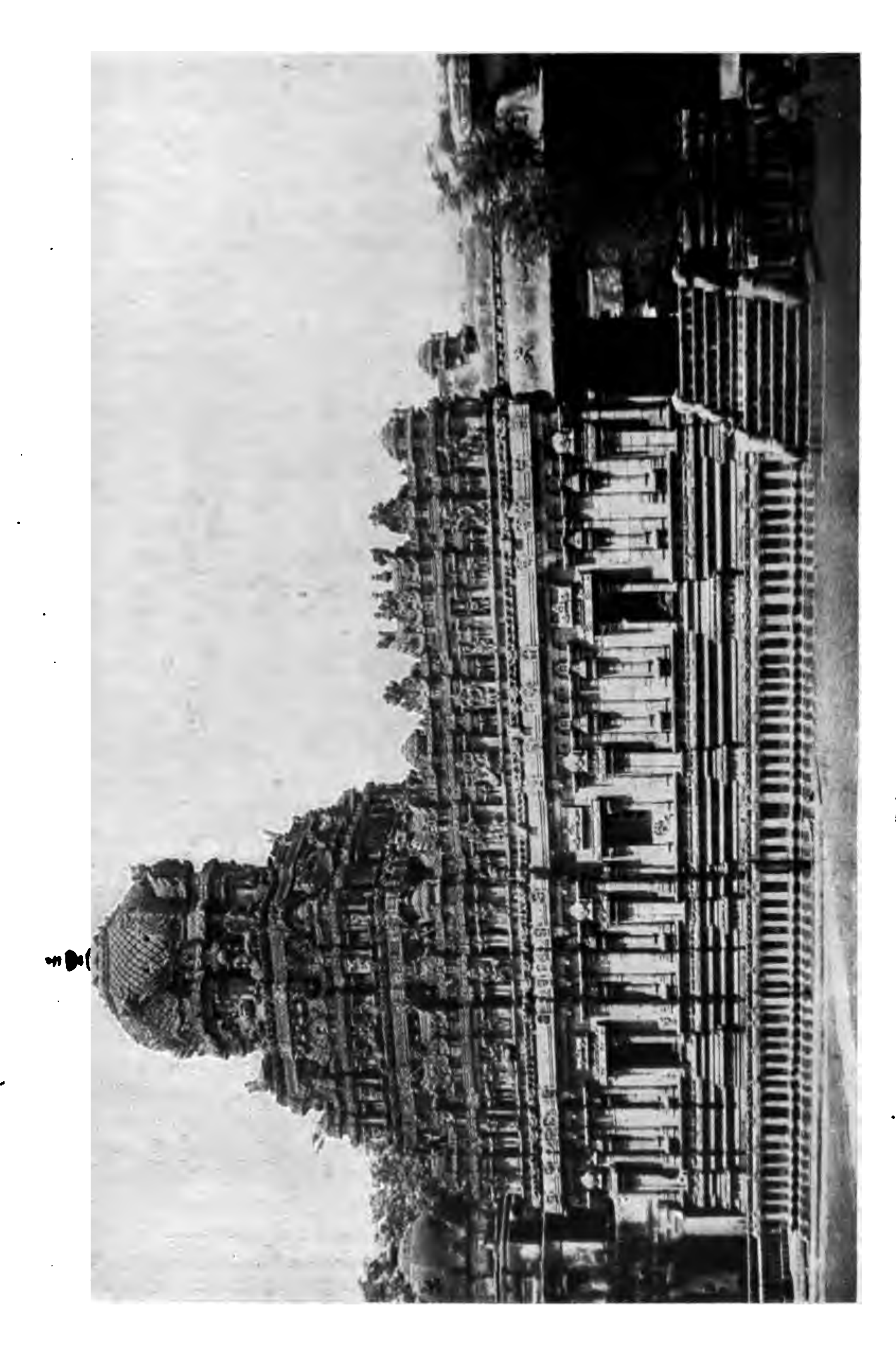


Der große Rājrājeśvara-Tempel in Tanjor





Seiteneingang des Rājrājeśvara-Tempels in Tanjor



Subrahmaṇiya Tempel in Tanjor



Hoyśaleśvara-Tempel in Halebid



Gopuram in Strevelliputur

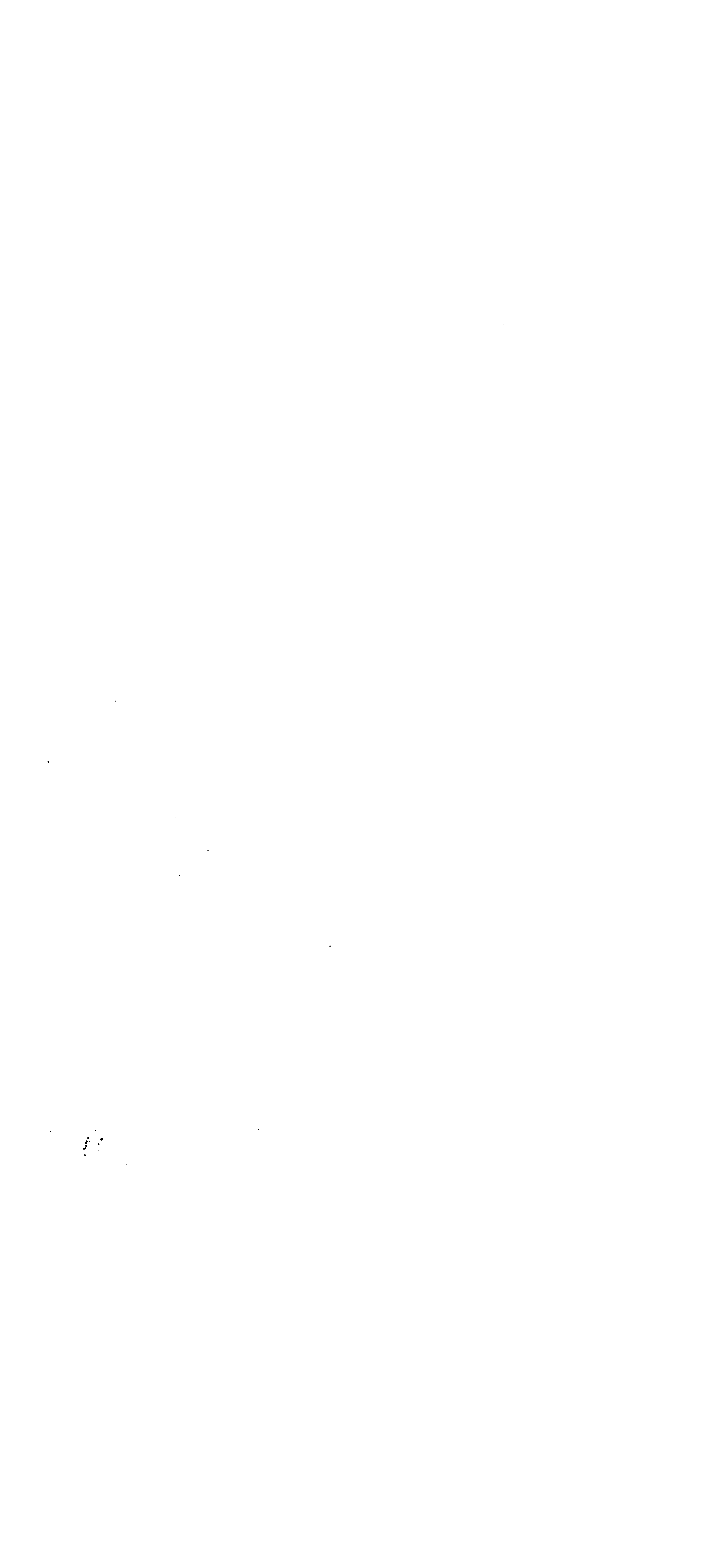
Gopuram in Śrīraṅgam

Sundareśvara-Tempel in Madura



Tafel XII

Jambukeśvara-Tempel in Trichinopoly



Grundriß des Tempels in Śriraṅgam

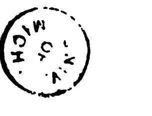


Tempelwagen in Maisūr





Puḍu Maṇḍapam des Sundareśvara-Tempels in Madura



Pudu Maṇḍapam des Sundareśvara-Tempels in Madura

Brunnenhaus in Aḥmadābād



Lotus-Mahal-Pavillon des Palastes in Vijayanagar



Steinerne Elefanten an der Nordseite des Sūrya-Tempels in Konāraka

Tafel



Erotische Skulpturen am Sūrya-Tempel in Konāraka





Weiblicher Torso von einem Tempel in Orissa





Apsara. Steinfigur von einem Tempel in Orissa

Apsara, Steinfigur aus Khajurāho (?). Berlin, Sammlung Brandt

Tārā, Bronzefigur aus Nepāl. Berlin, Sammlung Jeidels

Sundaramūrti-Svāmi, Kupferstatuette aus Poḷonnāruva (Ceylon).
Jetzt im Museum zu Colombo

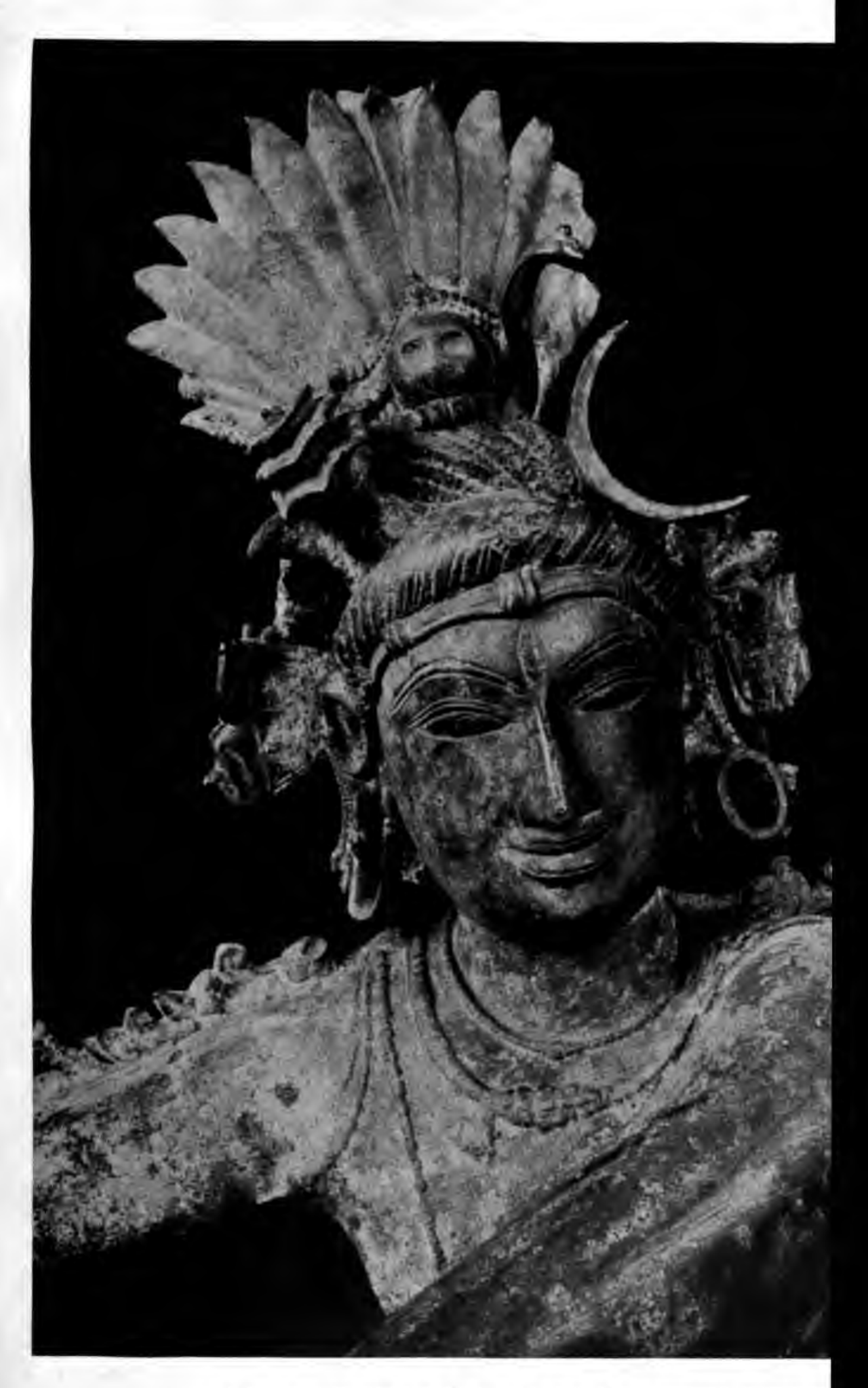




Pattinī Devī, Kupferstatue aus Ceylon.
London, British Museum

Tanzender Śiva, Bronzefigur aus Südindien. Madras, Government Museum





Kopf des tanzenden Śiva. Madras, Government Museum

Kṛiṣṇa erwartet Rādhā, Miniatur aus Gujarāt. Boston, Museum of Fine Arts



Madhu-mādhavī Rāgiṇī, Miniatur aus Rājasthānī. Boston, Museum of Fine Arts



Kṛiṣṇas Heimkehr, Miniatur aus Kāṅgṛā. Boston, Museum of Fine Arts





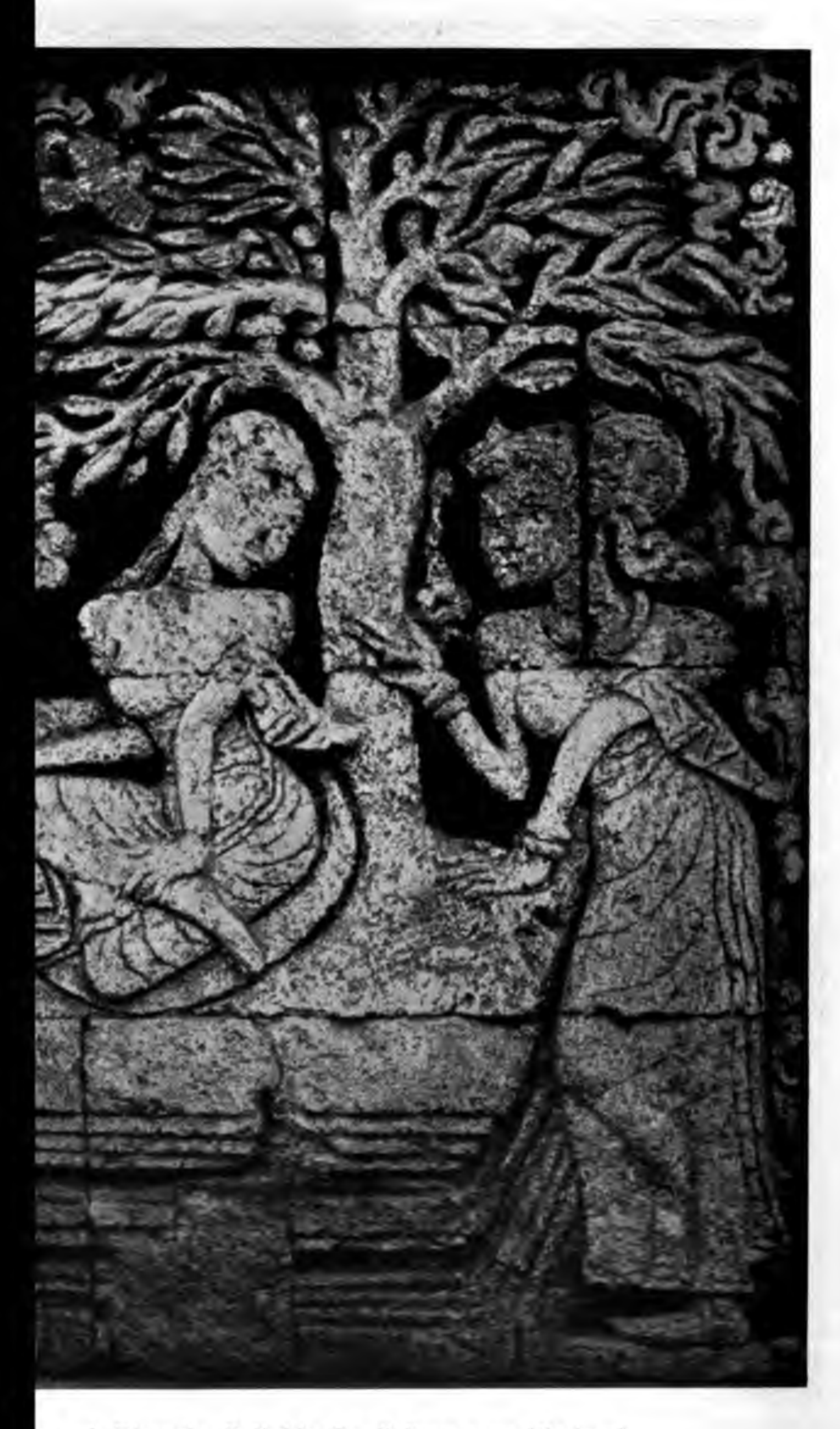




Viṣṇu auf Garuda, Steinfigur aus Belahan (Ostjava).
Majakerta, Museum

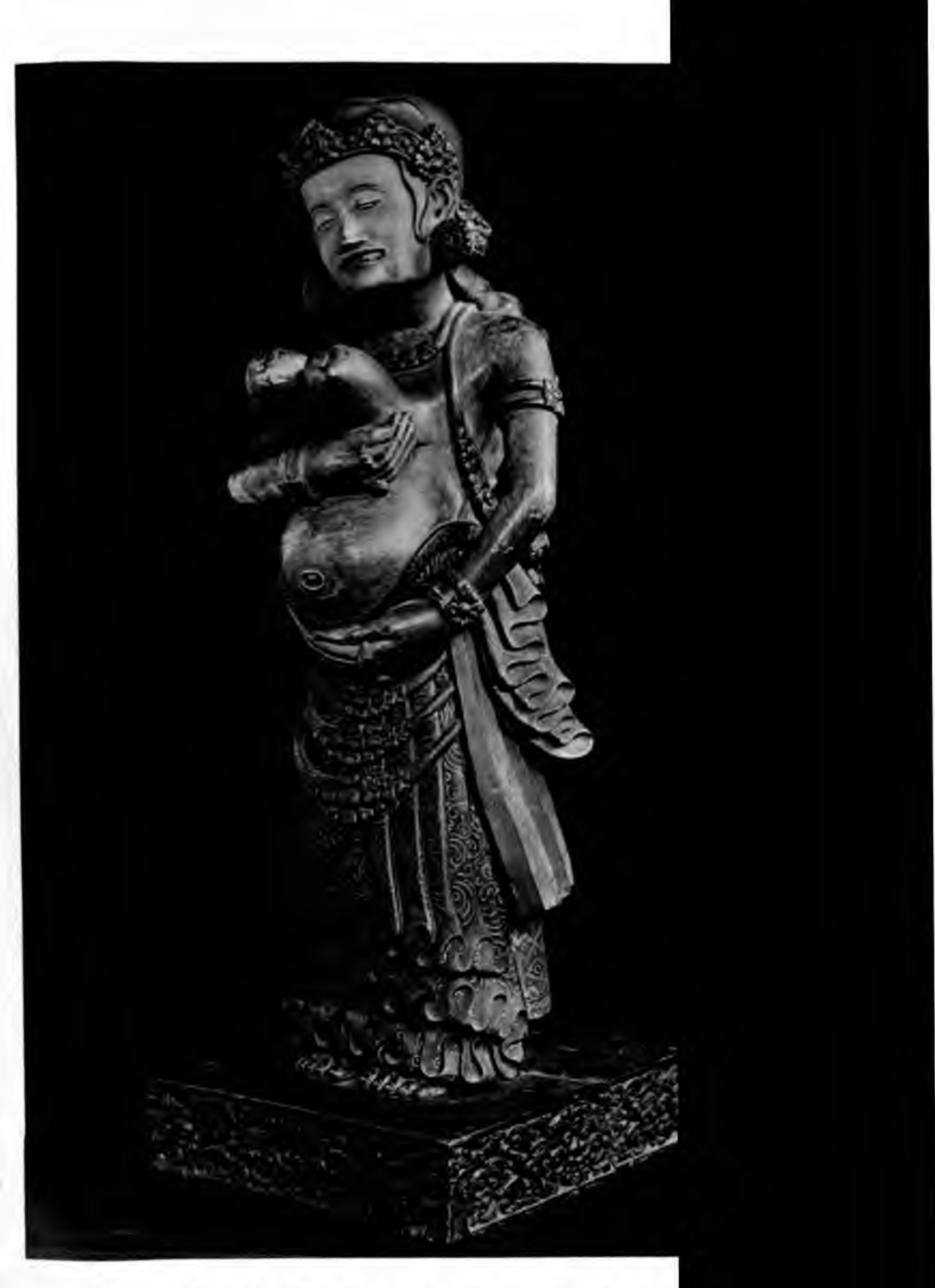


Prajñāpāramitā, Steinfigur aus Siṇgasāri (Ostjava)
Leiden, Rijks Ethnographisch Museum



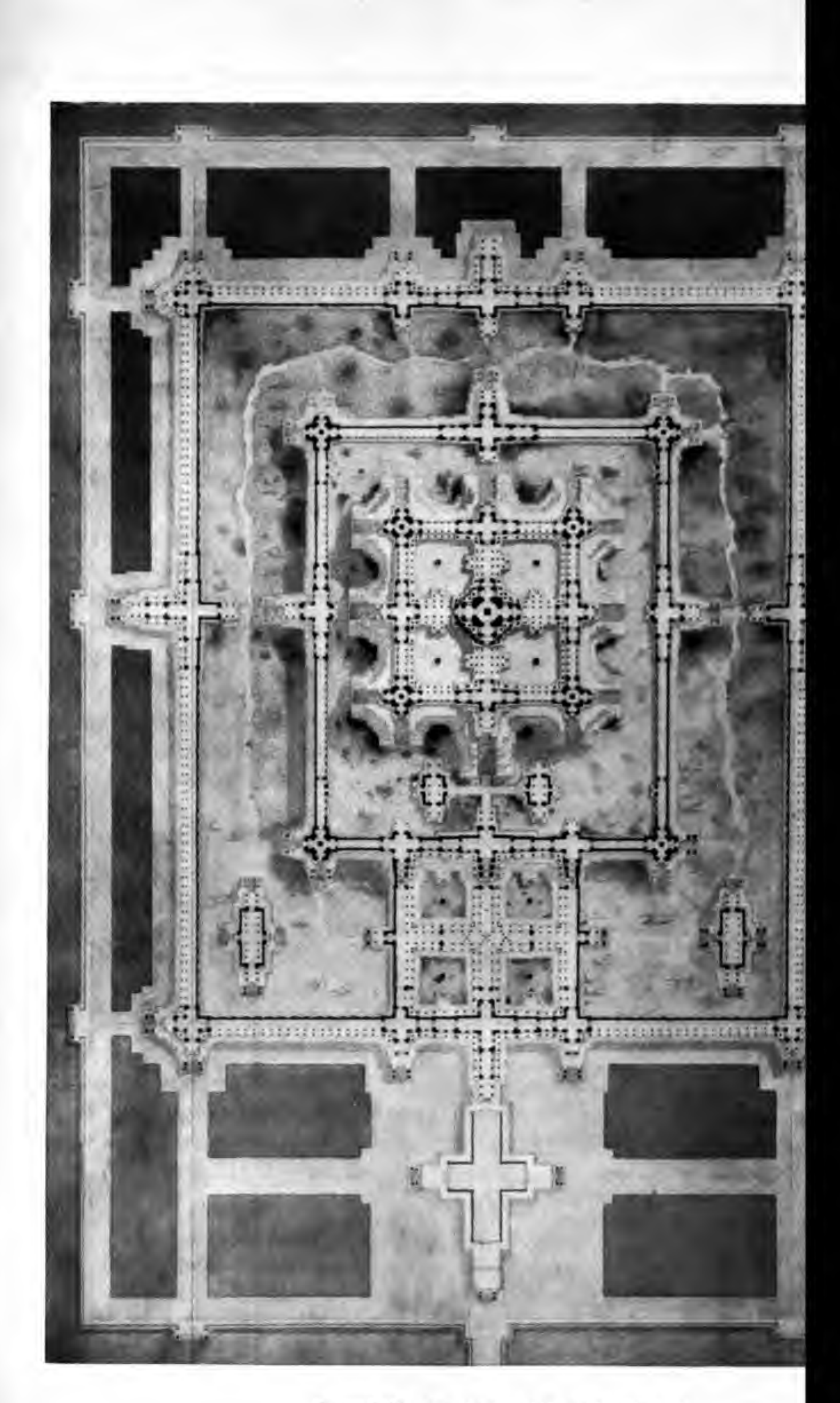
ta mit Dienerin. Relief in Caṇḍi Panataran (Ostjava)





Göttin der Fruchtbarkeit, Holzfigur aus Bali.
Zandvoort, Sammlung Freiherr von der Heydt



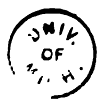


Grundriß des Aṅkor Vāt (Kamboja)



Front des Aṅkor Vāt (Kamboja)

Trailokya-Vijaya, Bronzefigur aus Yogyakarta (Mitteljava). Batavia, Museum



Gaṇeśa, Steinfigur aus Jimbe. Jetzt in Bara (Ostjava)

Sita mit Dienerin. Relief in Caṇḍi Panataran (Ostjava)

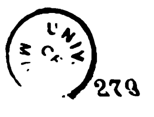




Viṣṇu kämpft gegen die Asura. Relief in Aṅkor Vāt (Kambo

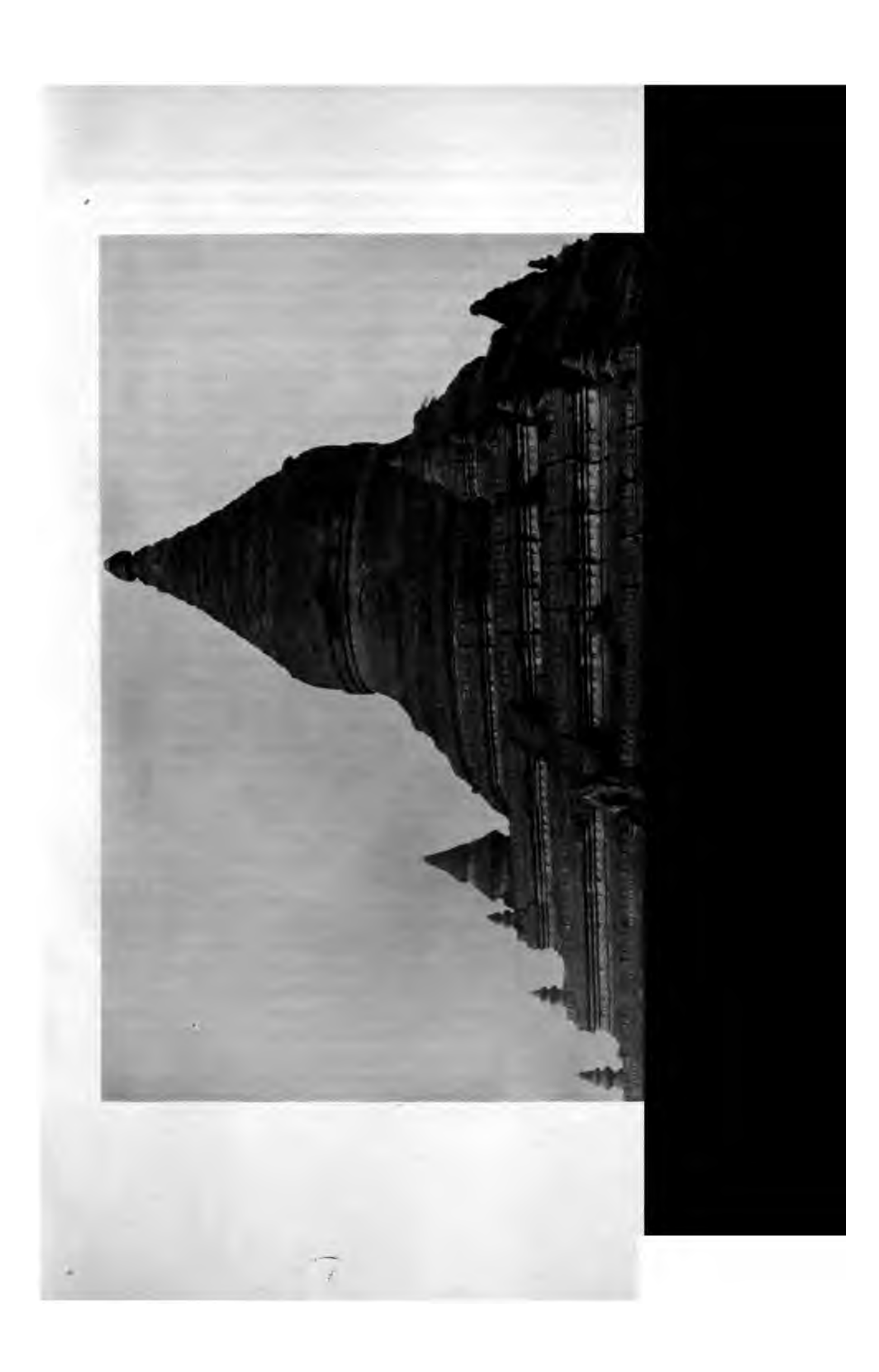


Grundriß des Aṅkor Vāt (Kamboja)



Front des Aṅkor Vāt (Kamboja)





Zwischenturm und Galerien des Aṅkor Vāt (Kamboja)

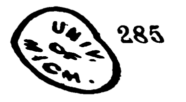


Turmbekrönung des Bayon in Aṅkor Thoṁ (Kamboja)



Himmel und Unterwelt. Relief in Aṅkor Vāt (Kamboja)

Viṣṇu kämpft gegen die Asura. Relief in Aṅkor Vāt (Kamboja)





Apsara. Relief in Aṅkor Vāt (Kamboja)



Nāga-Buddha aus Kamboja. Paris, Musée Indochinois





Ananda-Tempel in Pagān (Birma)

Mingalazedi-Stūpa in Pagān (Birma)

Mahābodhi-Tempel in Pagān (Birma

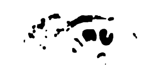


Silbertempel in Mandalay (Birma)

Phra-Prang im Vãt Cheng zu Bangkok (Siam)



Tempel im Königspalast zu Bangkok (Siam)



Geschnitztes Portal im Vät Suthat zu Bangkok (Siam)



Detail eines Türflügels im Vät Benchamabophit zu Bangkok (Siam)





Siamesischer Gong. Schwarzgoldlackarbeit. Leipzig, Museum für Völkerkunde



Steinerner Buddha-Kopf aus Siam. Boston, Museum of Fine Arts

Tafel XVI



DER CHINESISCHE KUNSTKREIS

DIE ANFÄNGE

Bronzepauke (T'ung-ku). Osaka, Sammlung Sumitomo





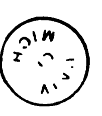
Bronzegefäße für Opferwein (Yü). Osaka. Sammlung

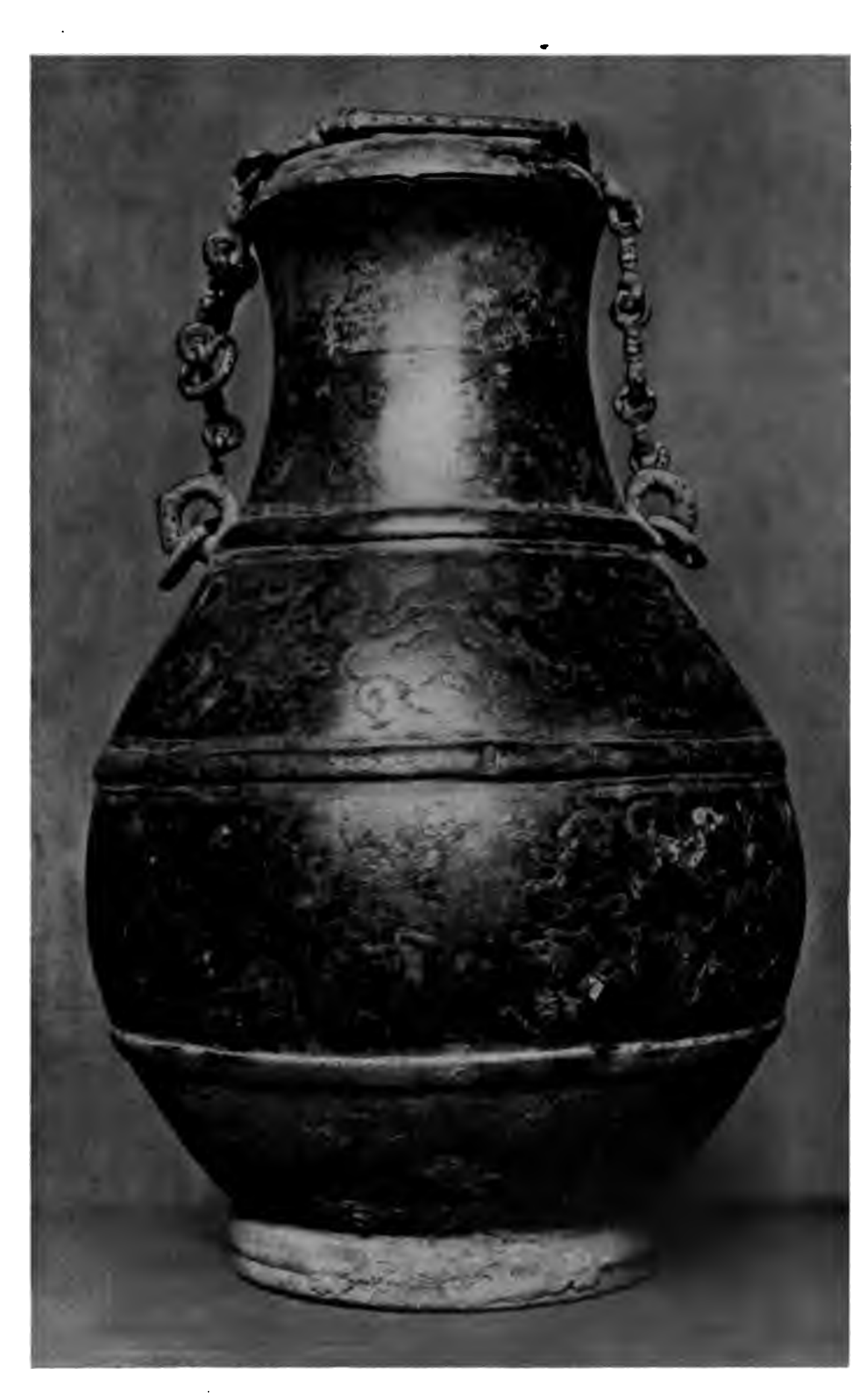






Opfervase (Tsun) und Bronzekessel (Ting). Osaka, Sammlung Sumitomo





Bronzener Weinkrug (Hu). Berlin, Ostasiatisches Museum

Bronzegefäß für Opferwein (Tsun)
im Tempel Wên-miao zu K'ai-fêng, Provinz Honan

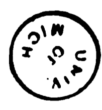
Tafel XVII







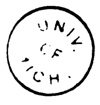
Kochgefäß (Chiao-tou) und Opferbecher (Ku). Osaka, Sammlung Sumitomo







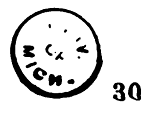
Metallbeschläge (oben Tierkampf, unten Phönix). Im Kunsthandel



DIE KUNST DES ALTERTUMS



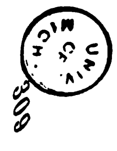
Grabfigur eines Knaben. Ton. Berlin, Ostasiatisches Museum



Steinernes Roß vom Grabe des Ho Ch'ü-ping. Hsü-ping-hsien, Provinz Shensi

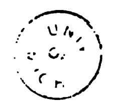


Steinerner Löwe vom Grabe des Kao Yi. Bei Ya-chou, Provinz Ssetschuan





Torpfeiler vom Tempel des Sung-shan bei Têng-fêng-hsien, Provinz Honan



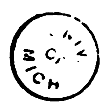




Torpfeiler am Grabe des Shên. Ch'ü-hsien, Provinz Ssetschuan

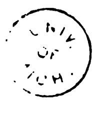
Pfeilerdetail vom Grabe des Shên. Ch'ü-hsien, Provinz Ssetschuan

Phönix, Pfeilerrelief vom Grabe des Shên. Ch'ü-hsien, Provinz Ssetschuan

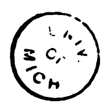


Tafel XVIII

Pfeilerdetail vom Grabe des Shên. Ch'ü-hsien, Provinz Ssetschuan



Phönix, Pfeilerrelief vom Grabe des Shên. Ch'ü-hsien, Provinz Ssetschuan



Tafel XVIII



Musik der Geister, Relief einer Grabkammer. Berlin, Ostasiatisches Museum

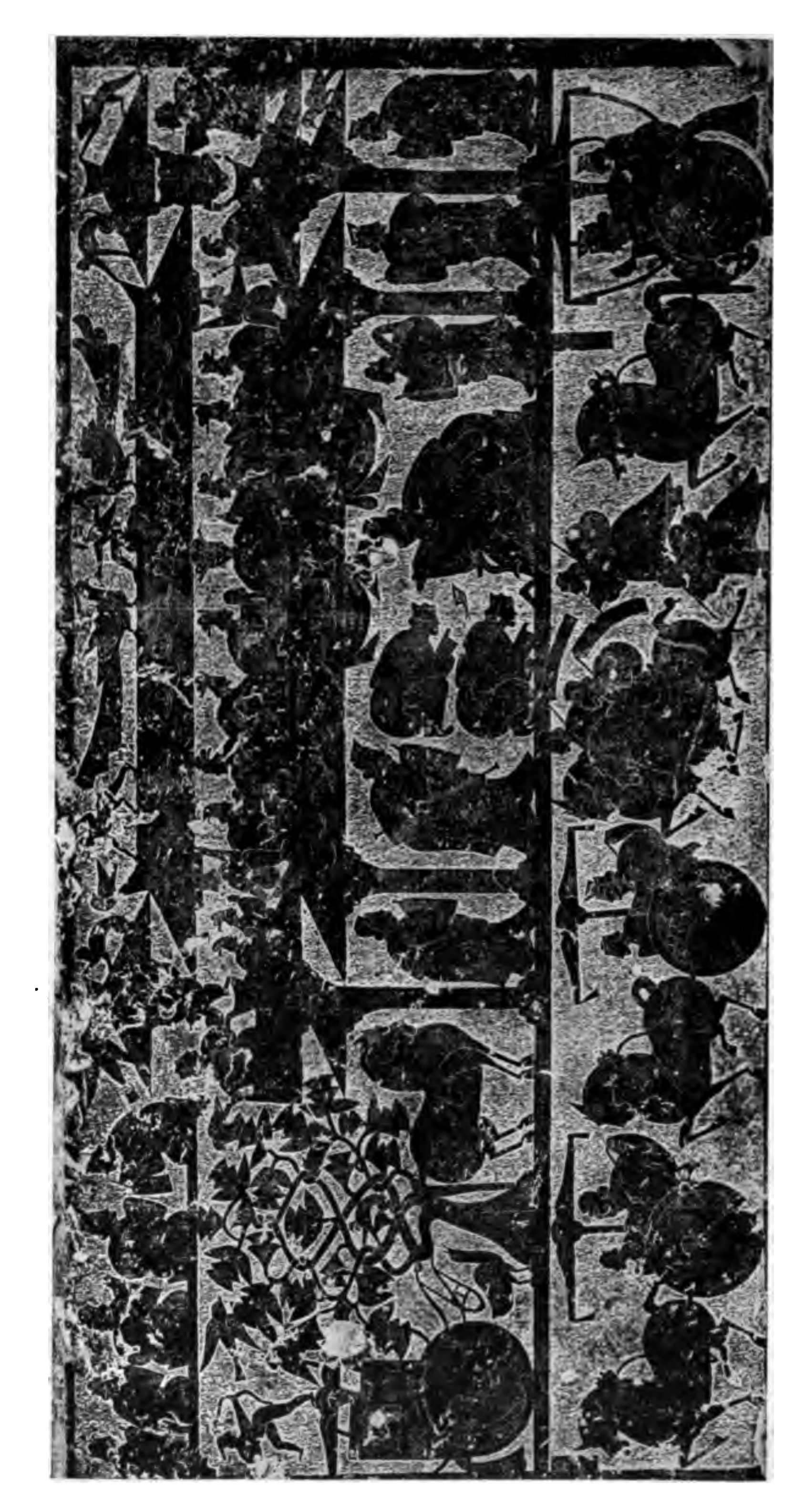
Grabwand aus gepreßten Tonziegeln. Chao-hua-hsien, Provinz Ssetschuan





Reiterkampf und Wagenzug, Reliefs einer Grabkammer. Hsiao-t'ang-shan bei Fei-ch'eng-hsien, Provinz Shantung





Empfang in der Halle, Relief einer Grabkammer. Wu-liang-tse bei Kia-hsiang-hsien, Provinz Shantung





Luftreise des Königs Mu, Relief einer Grabkammer. Wu-liang-tse bei Kia-hsiang-hsien, Provinz Shantung

Mythische und historische Szenen, Relief einer Grabkammer.
Wu-liang-tse bei Kia-hsiang-hsien, Provinz Shantung



Segenbringende Erscheinungen, Steingravierung am Ehrenmal des Li Hsi.
Provinz Kansu



Opfermahl. Steingravierung vom Grabe des Chu Wei bei Chin-hsiang-hsien, Provinz Shantung



Männergruppe, Wandgemälde aus Lo-yang. Boston, Museum of Fine Arts

Zwei Gottheiten, Lackmalerei aus Ssetschuan. Tōkyō, Kaiserliche Universität

DIE KUNST DES ÜBERGANGS



Ku K'ai-chi: Die schreibende Hofdame. London, British Museum





Ku K'ai-chi: Die Vorwürfe des Gatten. London, British Museum

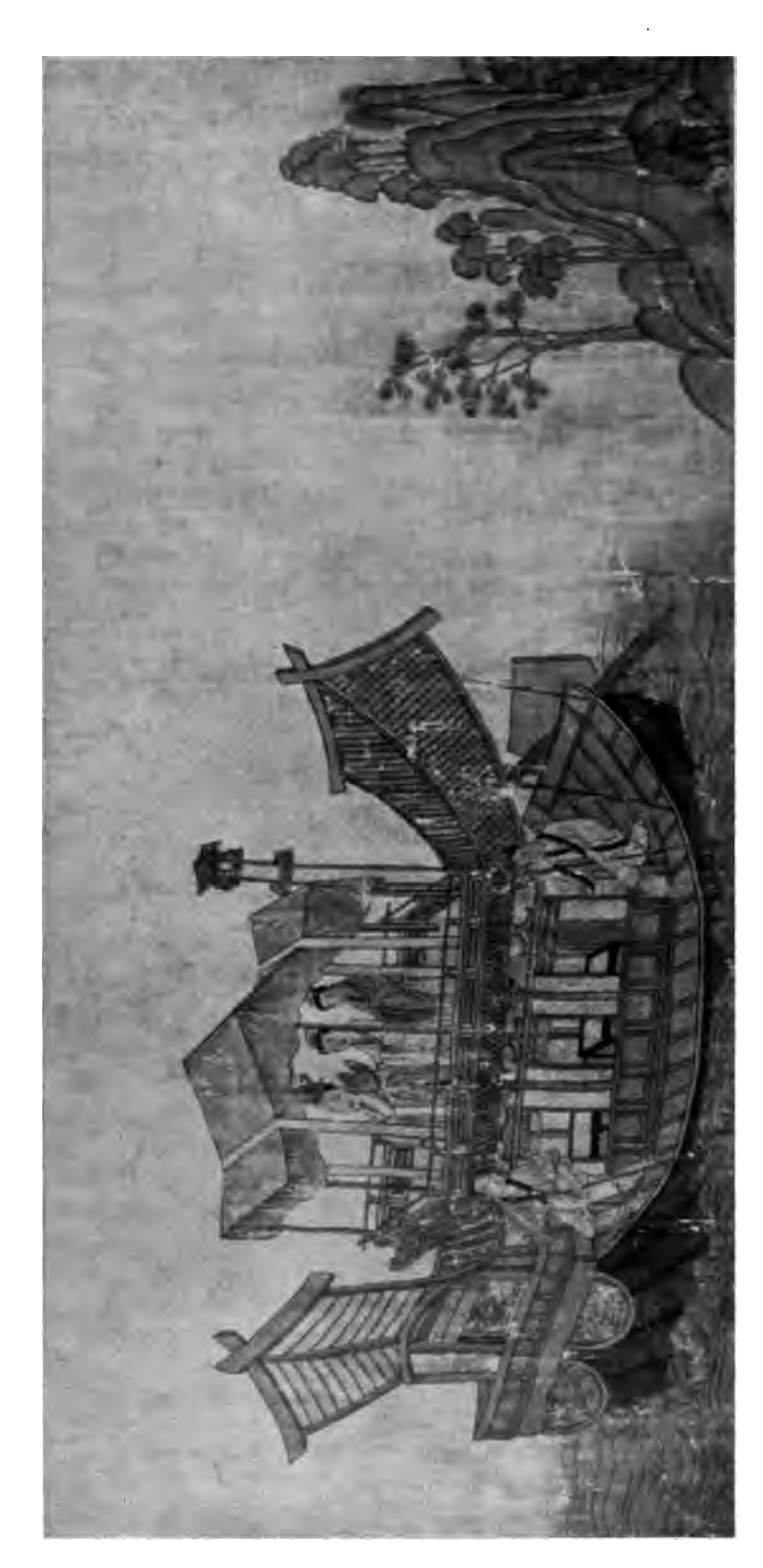
Ku K'ai-chi: Gespräch am Bettrand. London, British Museum



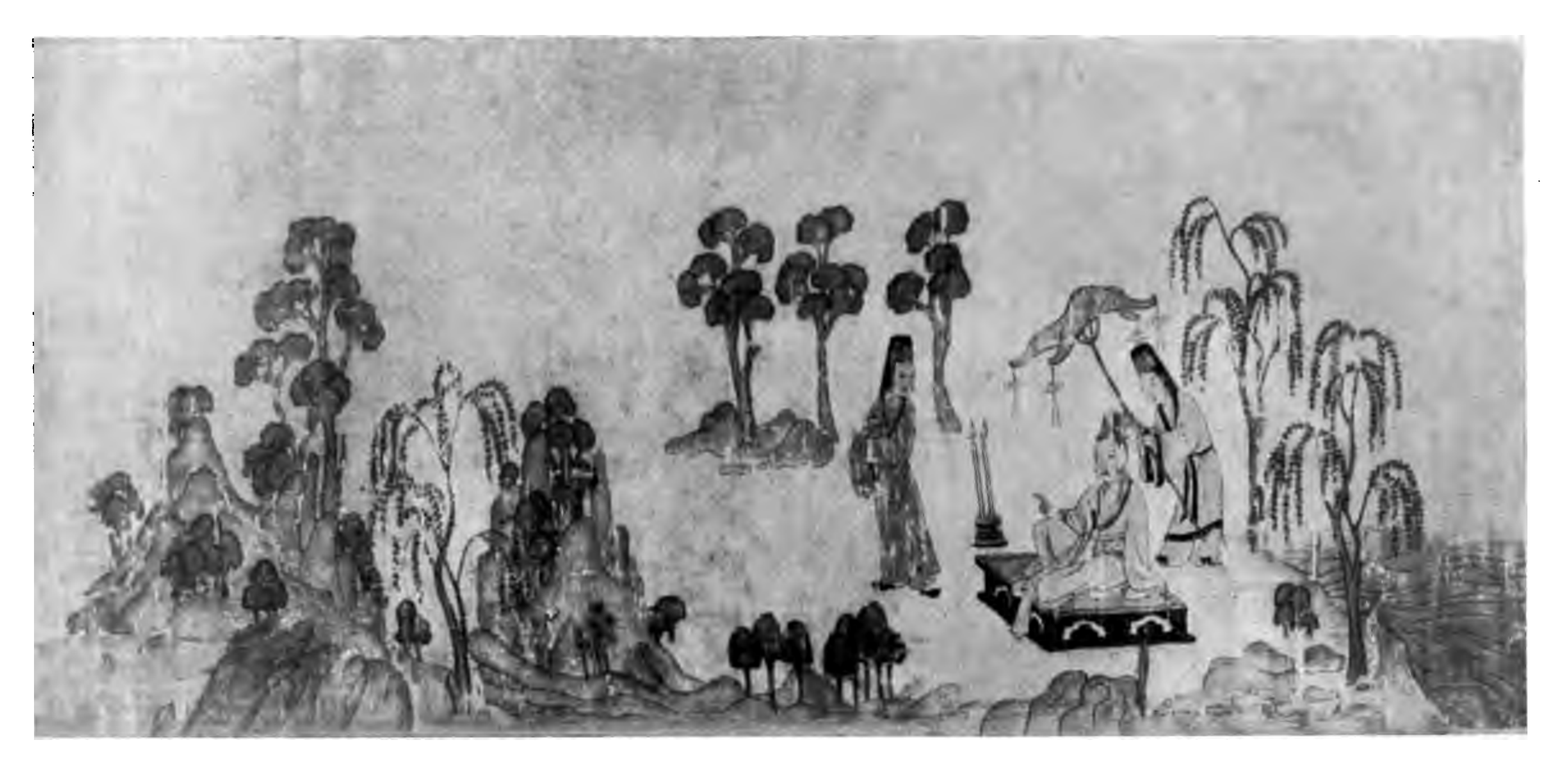


Ku K'ai-chi: Die Toilette des Gatten. London, British Museum

Ku K'ai-chi: Die kinderreiche Familie. London, British Museum



Ku K'ai-chi (?): Flußfahrt. Washington, Freer Gallery of Art



Ku K'ai-chi (?): Der Dichter am Ufer. Washington, Freer Gallery of Art

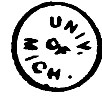


Innenraum eines Grabes bei Pyöng-yang (Korea)





Drache und Schildkröte. Wandgemälde eines Grabraumes bei Pyöng-yang (Korea)





Decke eines Grabraumes bei Pyöng-yang (Korea)

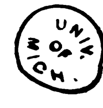
Der Grabweg des Hsiao Chi bei Nanking

Säule vom Grabweg des Hsiao Ching. Bei Nanking

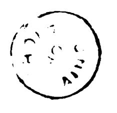




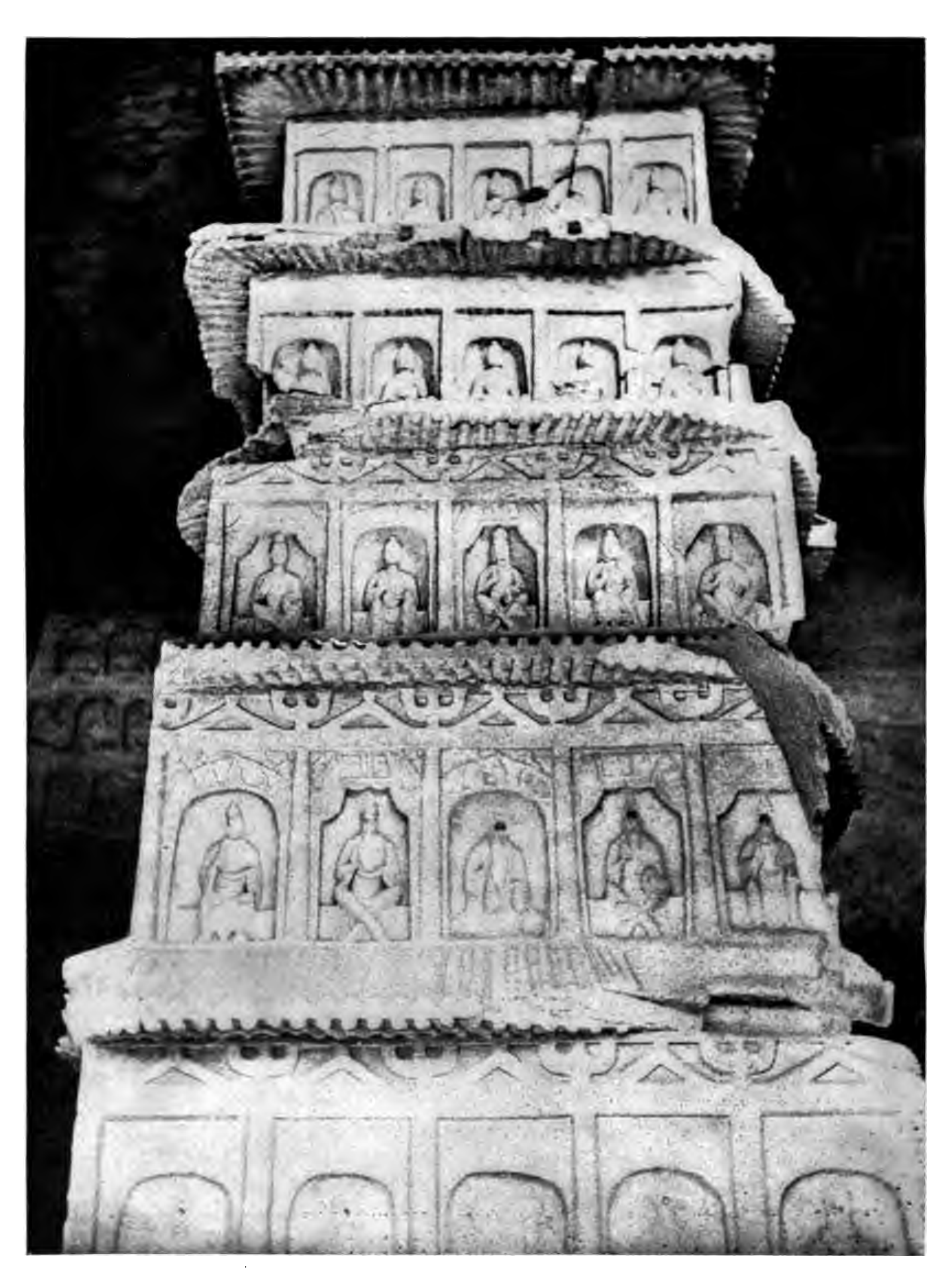
Kopf eines Löwen vom Grabe des Hsiao Ching. Bei Nanking



Steinernes Fabeltier vom Grabe des Kaisers Ch'i Wu-ti. Bei Nanking



Steinerner Löwe vom Grabweg des Hsiao Hsiu. Bei Nanking



Mittelpfeiler eines Felstempels in Yün-kang bei Ta-t'ung-fu, Provinz Shansi

Ziegelpagode des Tempels Sung-yüeh-sse im Sung-shan, Provinz Honan

Tafel XIX



Vorhalle eines Felstempels in Yün-kang bei Ta-t'ung-fu, Provinz Shansi



Stehender Buddha, Lehmfigur aus Schortschuq (Ostturkestan).
Berlin, Museum für Völkerkunde



Sitzender Buddha, Lehmfigur aus Schortschuq (Ostturkestan).
Berlin, Museum für Völkerkunde

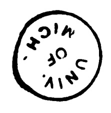






Hinduistische Gottheiten. Felsreliefs in Yün-kang bei Ta-t'ung-fu, Provinz Shansi

Buddha. Felsrelief in Yün-kang bei Ta-t'ung-fu, Provinz Shansi

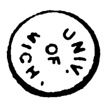


345

Maitreya. Relief im Felstempel Ku-yang-tung, Lung-mên, Provinz Honan



Prabhutaratna und Śākyamuni. Vergoldete Bronze. Paris, Louvre



Bodhisattva, Steinfigur aus dem Tempel Pai-ma-sse bei Lo-yang, Provinz Honan.
Boston, Museum of Fine Arts





Bodhisattva, Steinfigur aus Si-an-fu, Provinz Shensi.
Tōkyō, Sammlung Hayasaki



Tafel XX





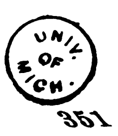
Steinerne Buddha-Stele. Boston, Museum of Fine Arts



Steinerne Buddha-Stele (Vorderseite). Boston, Museum of Fine Arts



Steinerne Buddha-Stele (Rückseite). Boston, Museum of Fine Arts







Fürstliche Prozession.
Reliefs im Felstempel Pin-yang-tung, Lung-mên, Provinz Honan



Buddha und Bodhisattvas.
Reliefs im Felstempel Pin-yang-tung, Lung-mên, Provinz Honan








Bodhisattva. Holzstatue im Tempel Horyuji bei Nara



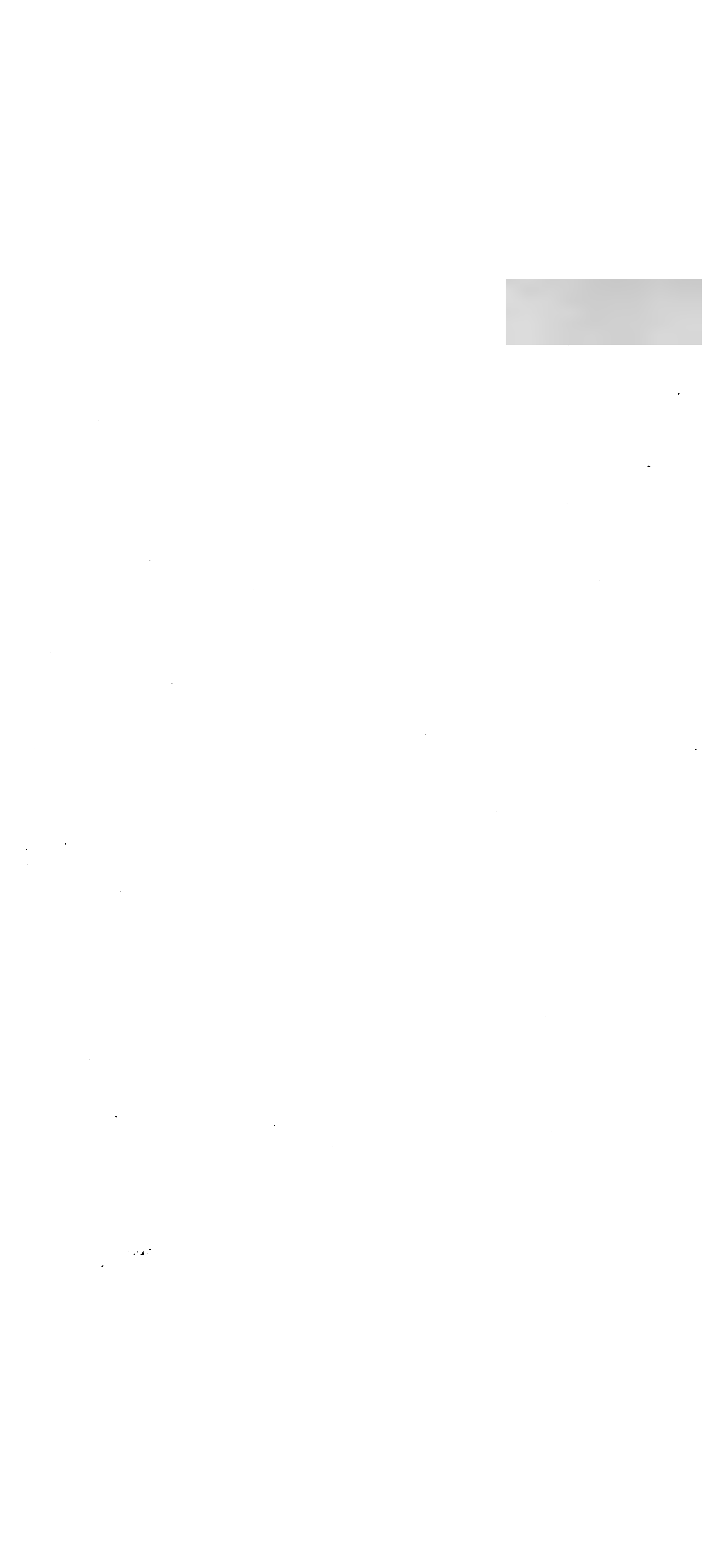
Tori: Dreiheit des Śākyamuni Buddha. Bronzegruppe im Tempel Hōryuji bei Nara



Maitreya oder Kwannon. Holzfigur im Tempel Chuguji bei Nara

DIE KLASSISCHE KUNST CHINAS





Innerer Bezirk des Tempels Hōryuji bei Nara

Chumon (Mitteltor) des Tempels Hōryuji bei Nara

Kondō (Goldene Halle) und Pagode des Tempels Hōryuji bei Nara



Tafel XXI





Kondō (Goldene Halle) des Tempels Tōshōdaiji bei Nara

Pagode des Tempels Hokiji bei Nara

Eingang eines Felstempels in Lung-mên, Provinz Honan



Buddha Vairocana. Felsrelief in Lung-mên, Provinz Honan





Bodhisattva. Felsrelief im T'ien-lung-shan (Provinz Shansi), Höhle 17

Buddha und Bodhisattva. Felsreliefs im T'ien-lung-shan (Provinz Shansi), Höhle 18

Sitzender Buddha. Marmor. Tōkyō, Sammlung Hayasaki

Tafel XXII







Drei Jünger des Buddha. Reliefs im Felstempel Sök-kul-am bei Kyöng-yu (Korea)





Jünger des Buddha.
Relief im Felstempel Sök-kul-am (Korea)

Buddha. Steinfigur im Felstempel Sök-kul-am bei Kyöng-yu (Korea)



Yakushi Buddha. Bronzefigur im Tempel Yakushiji bei Nara





Bronzene Amida-Dreiheit, vom Tachibana-Schrein im Tempel Hōryuji bei Nara



Bronzene Rückwand des Tachibana-Schreines im Tempel Hōryuji bei Nara

Sse-t'o: Roshana Buddha. Lackfigur im Kondō des Tempels Tōshōdaiji bei Nara



Roshana-Dreiheit im Kondō des Tempels Tōshōdaiji bei Nara

Achtarmige Kwannon. Lackstatue im Sangatsudō des Tempels Tōdaiji zu Nara



Brahmā (?). Tonfigur im Sangatsudō des Tempels Tōdaiji zu Nara

Tafel XXIII



Tonfigur eines Welthüters im Kaidanin des Tempels Tōdaiji





Tonfigur eines Welthüters im Kaidanin des Tempels Tōdaiji zu Nara

Tafel XXIV





Wachgottheit, Eisengußtorso. Berlin, Ostasiatisches Museum





Śākyamuni Buddha. Lackfigur im Tempel Jingoji bei Kyōto



Śākyamuni Buddha. Lackfigur im Tempel Jingoji bei Kyōto

Sse-t'o: Der Priester Kanshin. Lackfigur im Tempel Tōshōdaiji bei Nara



Vimalakirti. Lackfigur im Tempel Hokkeji bei Nara



Marmornes Flügelroß vom Grab des Kaisers Kao-tsung. Ch'ien-ling bei Si-an-fu, Provinz Shensi





Steinerne Löwen vom Grab der Kaiserin Wu-hou. Chuan-ling bei Si-an-fu, Provinz Shensi







Die Leibrosse des Kaisers Tai-tsung, Reliefs aus Chao-ling bei Si-an-fu, Provinz Shensi.
Philadelphia, University-Museum



Kamel, Grabstatuette. Ton. Tōkyō, Kaiserliche Kunstakademie

Tafel XXVI





Lautenspielerin. Marmor. Tōkyō, Kaiserliche Kunstakademie

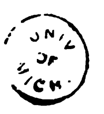


Legende des Königs Ajatasatru, Wandgemälde aus Qyzil (Ostturkestan). Berlin, Museum für Völkerkunde

Verbrennung der Leiche Buddhas, Wandgemälde aus Qyzil (Ostturkestan). Berlin, Museum für Völkerkunde



Parinirvana. Wandgemälde in Tun-huang (Provinz Kansu), Höhle 126 B



Buddha-Glorie. Wandgemälde in Tun-huang (Provinz Kansu), Höhle 77

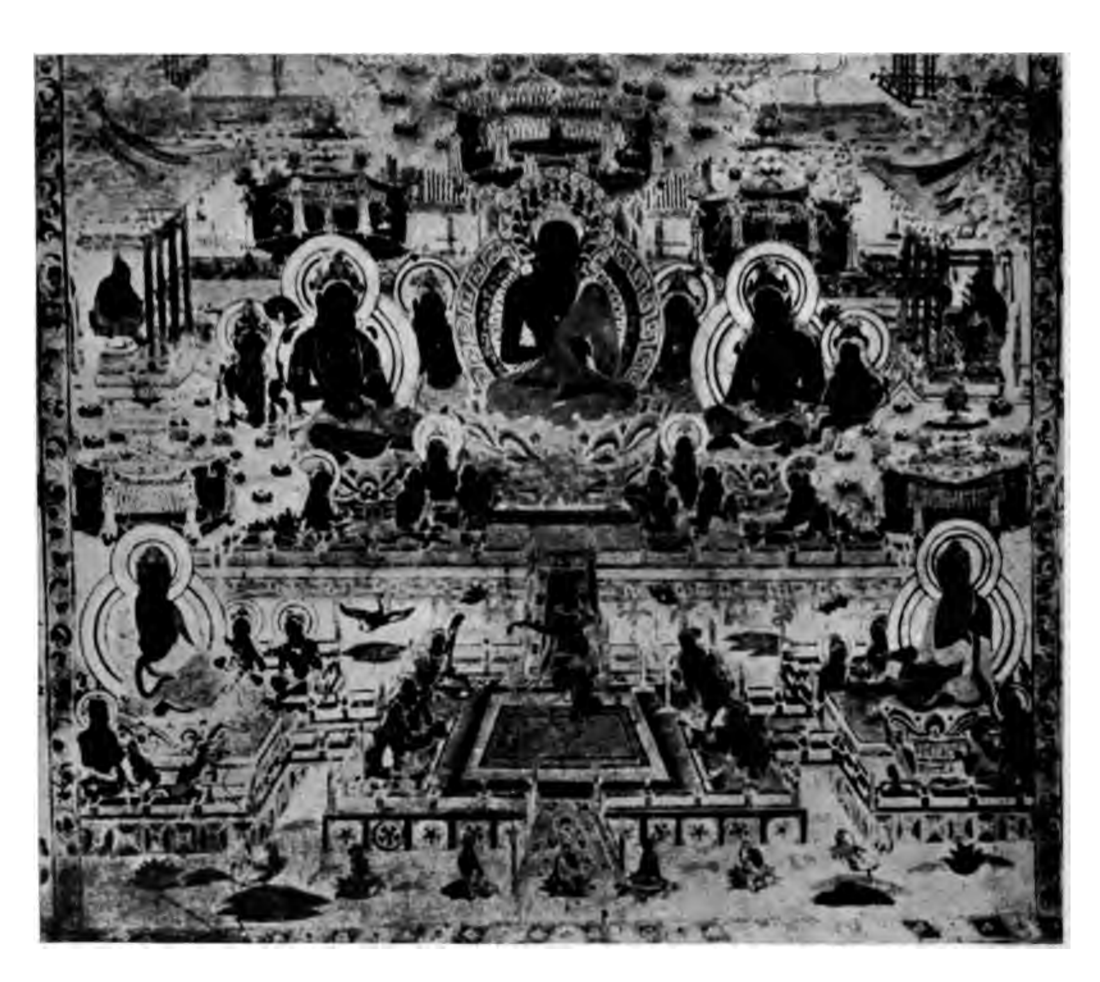


Detail vom Tamamushi-Schrein. Lackmalerei. Im Tempel Hōryuji bei Nara



Oberteil des Tamamushi-Schreines im Tempel Hōryuji bei Nara





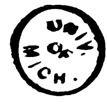
Buddha-Paradies. Wandgemälde in Tun-huang (Provinz Kansu), Höhle 139 A



Buddha und Bodhisattvas. Wandgemälde im Tempel Höryuji bei Nara



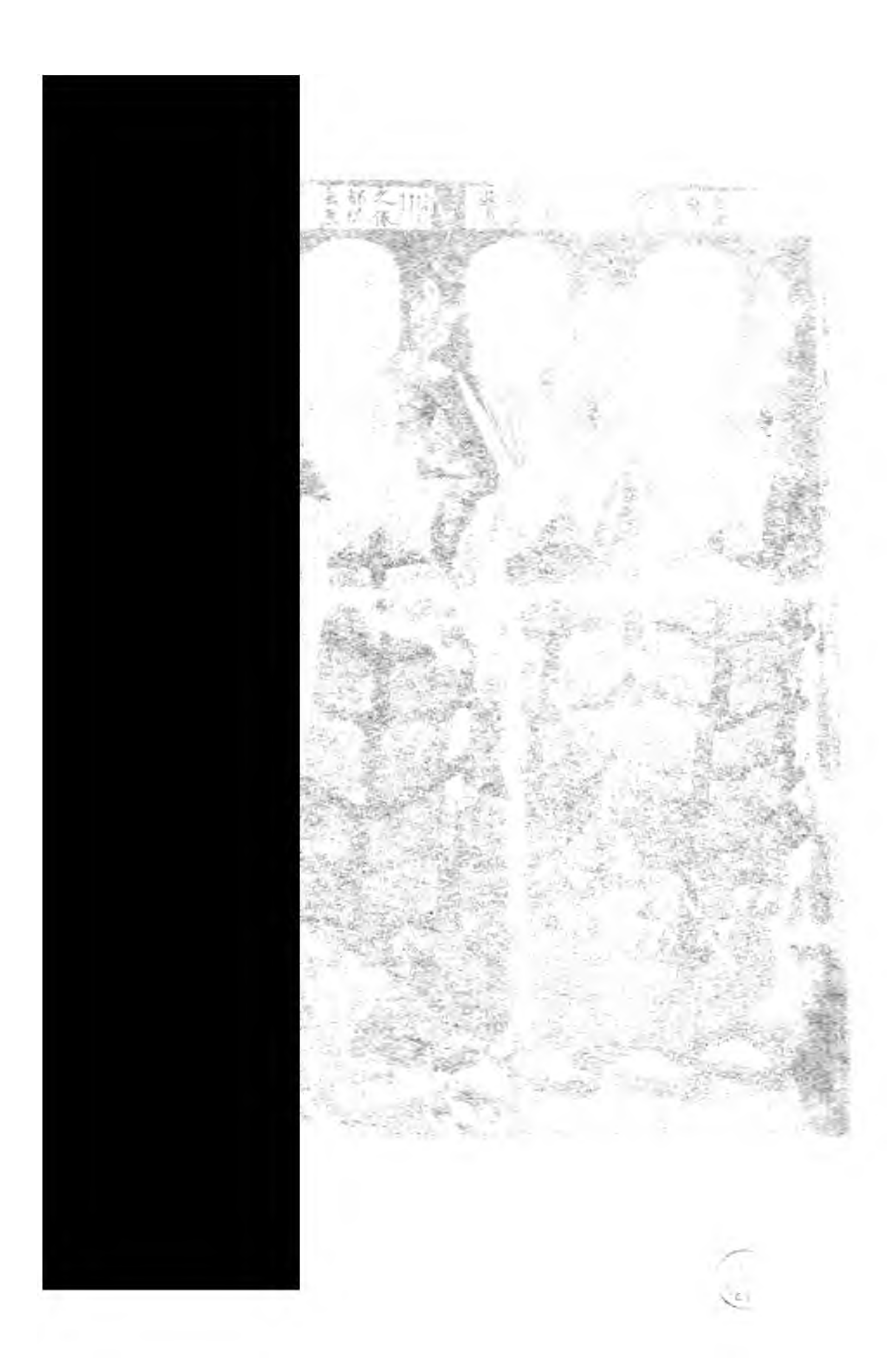
Buddha. Ausschnitt aus dem Wandgemälde im Tempel Höryuji bei Nara





Drei Mönche als Stifter, Wandgemälde aus Bäzäklik (Ostturkestan).
Berlin, Museum für Völkerkunde





Śrī-Devī (Glücksgöttin). Im Tempel Yakushiji bei Nara

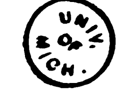


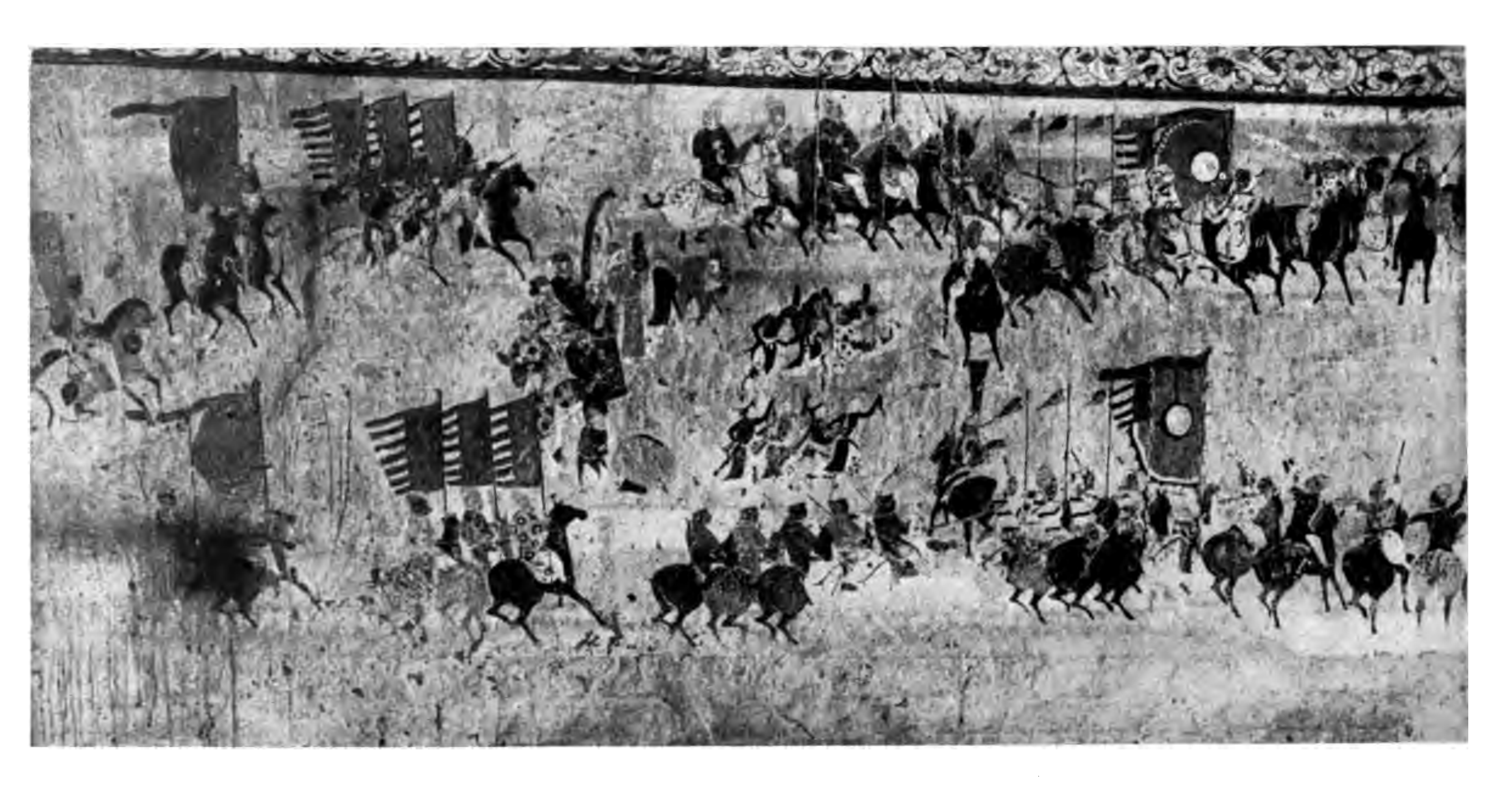
Der Prinz Shōtoku mit seinen Söhnen. Tōkyō, Kaiserlicher Besitz



Buddha-Szenen. Wandgemälde in Tun-huang (Provinz Kansu), Höhle 70

Der Kampf um die Stadt. Wandgemälde in Tun-huang (Provinz Kansu), Höhle 70





Reiteraufzug. Wandgemälde in Tun-huang (Provinz Kansu), Höhle 17 B





Landschaft, Goldmalerei auf Holz. Deckel eines Kastens im Schatzhaus Shōsōin zu Nara





Jagdszenen. Malerei auf der Vorderseite einer Laute.
Im Schatzhaus Shōsōin zu Nara





Dame unter einem Baum. Bild von einem Wandschirm.
Im Schatzhaus Shōsōin zu Nara







Detail einer Fußbodenmalerei aus Chotscho (Ostturkestan).
Berlin, Museum für Völkerkunde







Bilder von Wandschirmen im Schatzhaus Shōsōin zu Nara

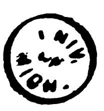


Wanderer. Bild auf einem Tablett im Schatzhaus Shōsōin zu Nara





Pfau. Bild auf einem Tablett im Schatzhaus Shōsōin zu Nara



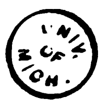


Bronzespiegel im Schatzhaus Shōsōin zu Nara





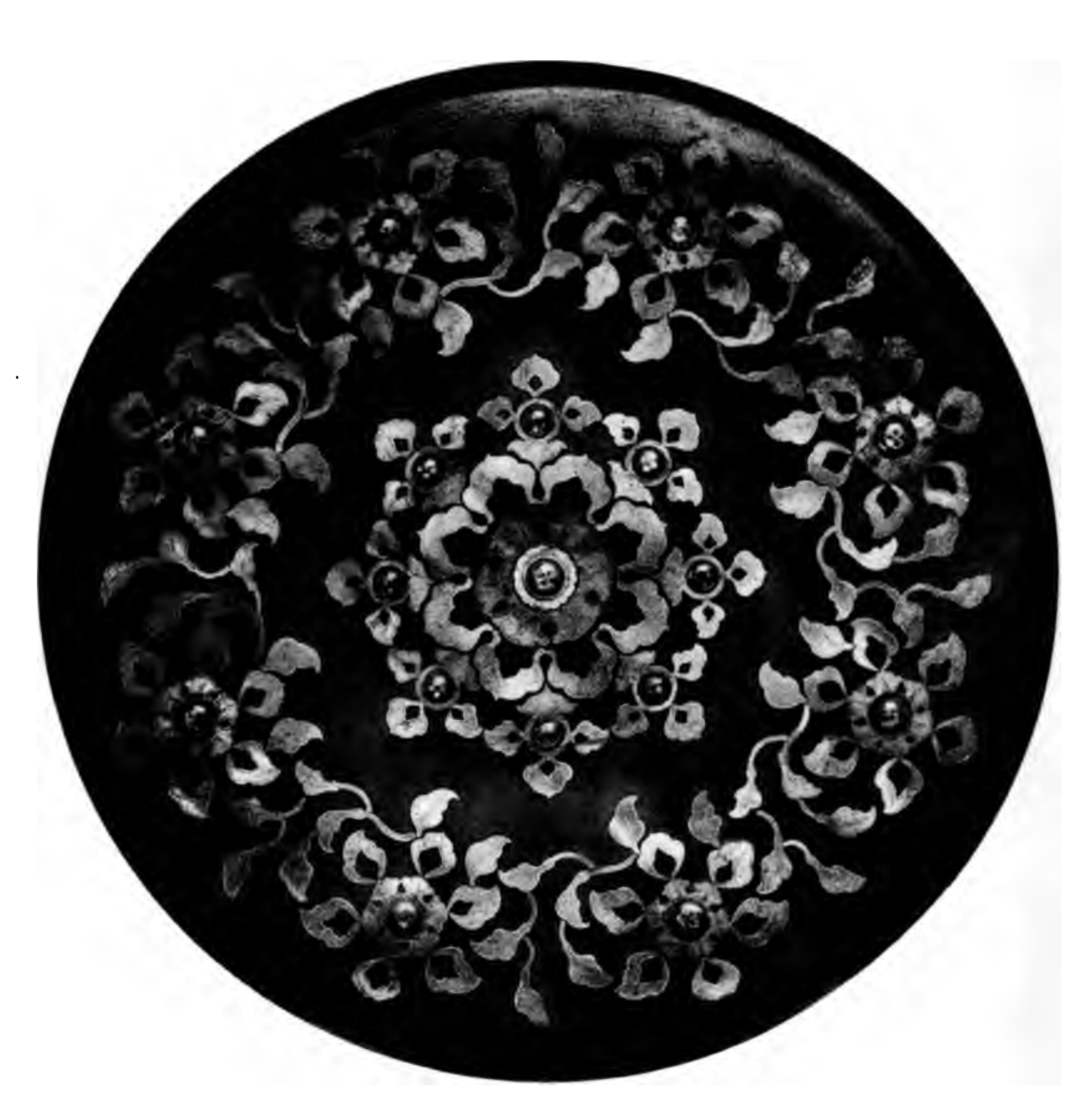
Bronzespiegel im Schatzhaus Shōsōin zu Nara



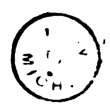


Biwa (Laute) im Schatzhaus Shōsōin zu Nara





Gelackte Lederschachtel im Schatzhaus Shōsōin zu Nara



Tafel XXVIII

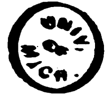


Krone der Kwannon im Sangatsudō des Tempels Tōdaiji zu Nara

Der Tempel des Hua-shan. Steinabklatsch



Kuan-yin. Steinabklatsch nach Wu Tao-tse



Li Chên: Amoghavajra. Im Tempel Tōji zu Kyōto





Kuan Hsiu: Arhat. Tōkyō, Sammlung Baron Takahashi



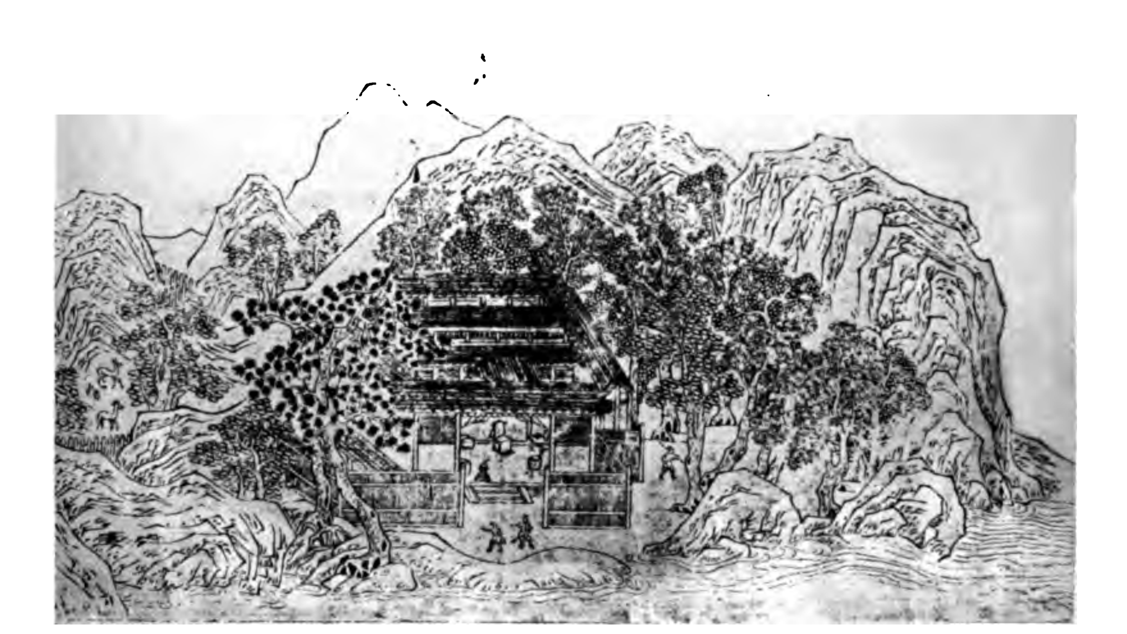
Kuan Hsiu: Arhat. Tōkyō, Sammlung Baron Takahashi

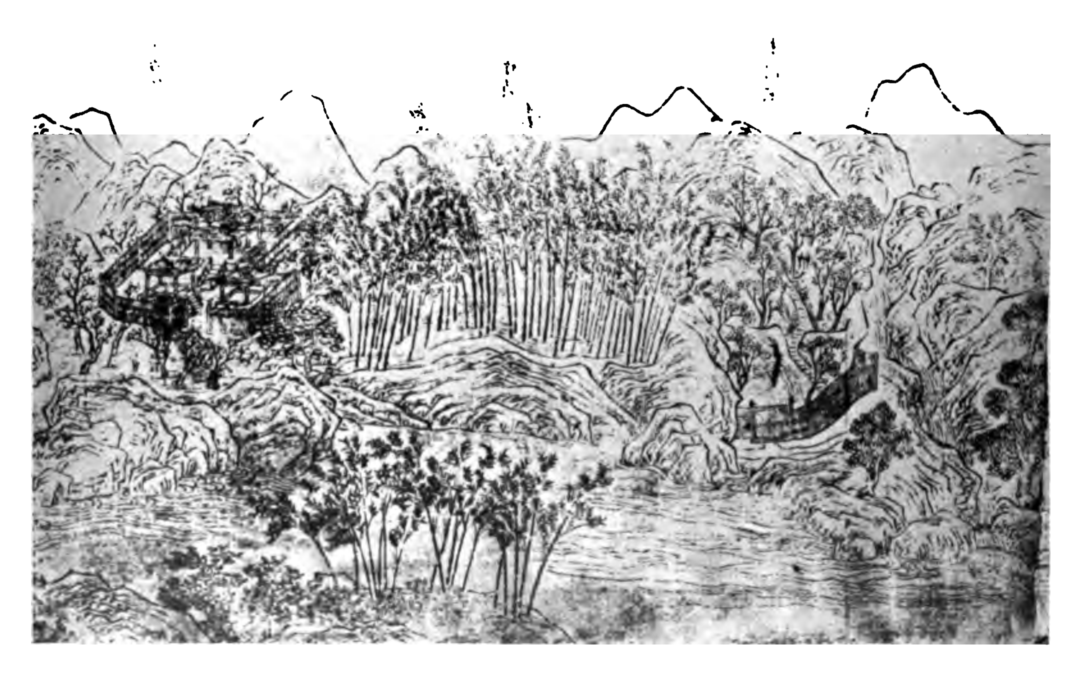




Kuan Hsiu: Arhat. Tōkyō, Sammlung Baron Takahashi



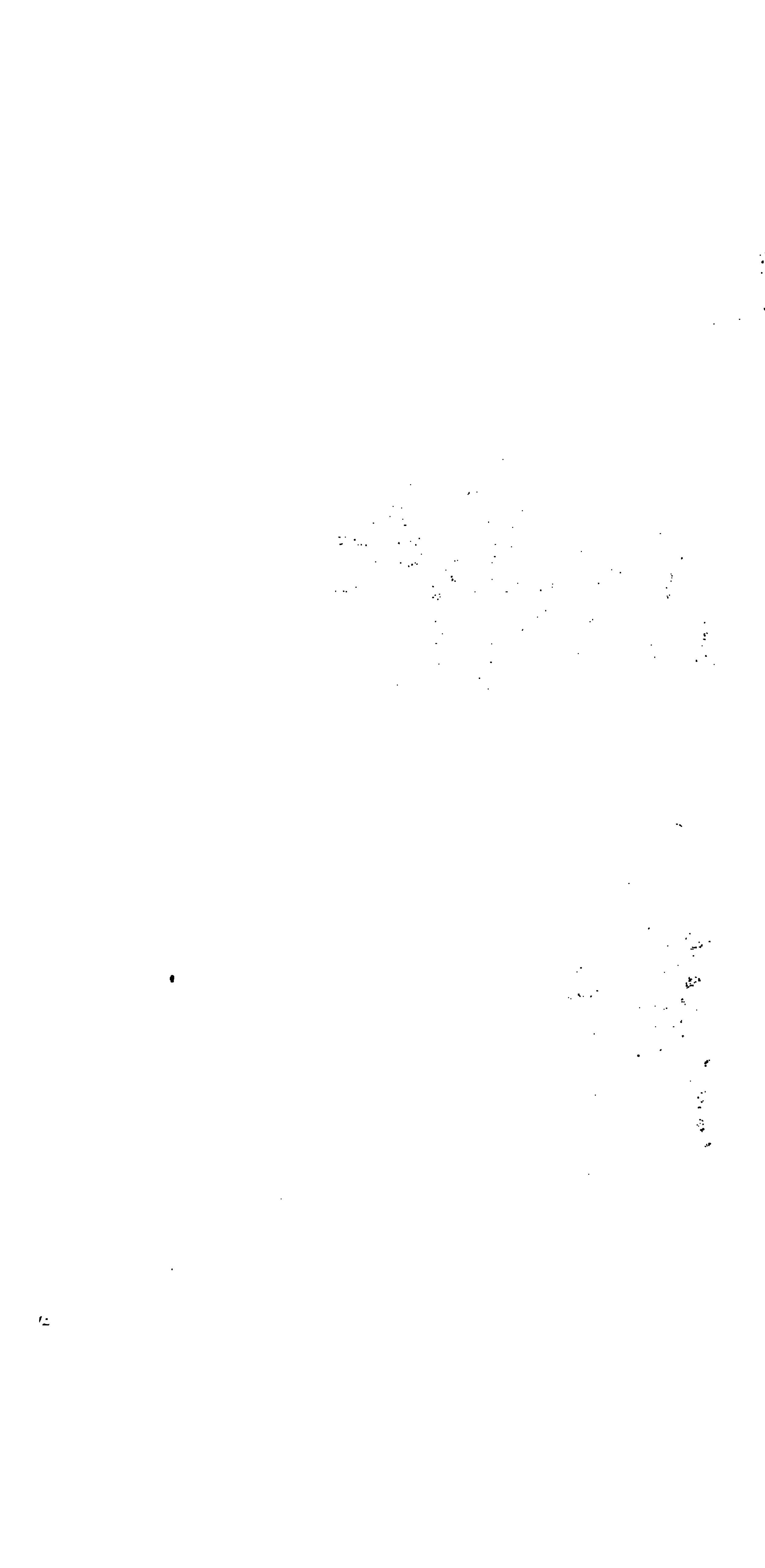




Wang Wei: Bilder vom Landsitz des Malers. (Nach Steinabklatsch)



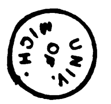








Konjikidō (Goldhalle) des Tempels Chūsonji, Bezirk Iwate (Nordjapan)





Hōwōdō (Phönixhalle) des Tempels Byōdōin in Uji bei Kyōto

Shinto-Tempel auf der Insel Itsukushima, Bezirk Hiroshima





Akāsagarbha Bodhisattva. Holzfigur im Tempel Tōji zu Kyōto





Akāsagarbha Bodhisattva. Holzfigur im Tempel Tōji zu Kyōto



Elfköpfige Kwannon im Tempel Shōrinji, Bezirk Nara



Kongosattva. Holzfigur im Tempel Kongobuji auf dem Berge Kōyasan



Tafel XXX



Kwannon. Holzfigur im Tempel Kwanshinji bei Kawachi (Bezirk Osaka)



Shinto-Gottheit. Holzfigur im Shinto-Tempel Matsunoō, Bezirk Kyōto





Śrī Devī (Glücksgöttin). Holzfigur im Tempel Jōruriji bei Kyōto



Bodhisattva des Vajradhātu-Maṇḍala. Im Tempel Jingoji bei Kyōto



Amitābha. Im Tempel Hokkeji bei Nara





Der rote Fudō. Im Tempel Myōwōin auf dem Berge Kōyasan



Suiten (Varuna). Detail eines Kultbildes im Tempel Tōji zu Kyōto





Amitābha und Bodhisattvas. Im Tempel Junji Hachimankō auf dem Berge Kōyasan



Bodhisattva. Ausschnitt aus dem Amitābha-Bild im Tempel Junji Hachimankō





Ausschnitt aus einem Parinirvana-Bild des Tempels Kongobuji. Kōyasan-Museum

Ausschnitt aus einem Parinirvana-Bild des Tempels Kongobuji. Kōyasan-Museum



448

Amitābha über den Bergen. Im Tempel Zenrinji bei Kyōto

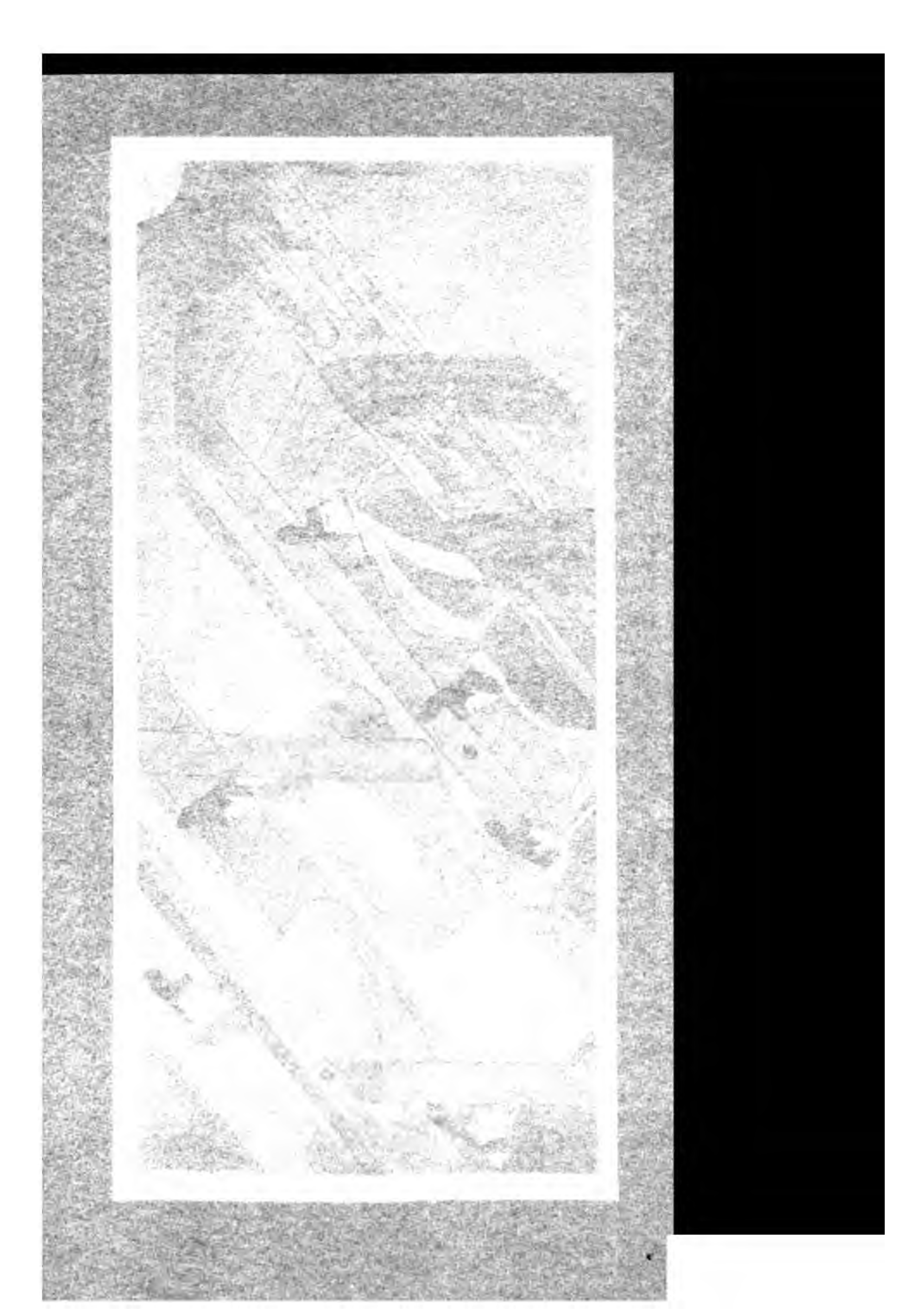




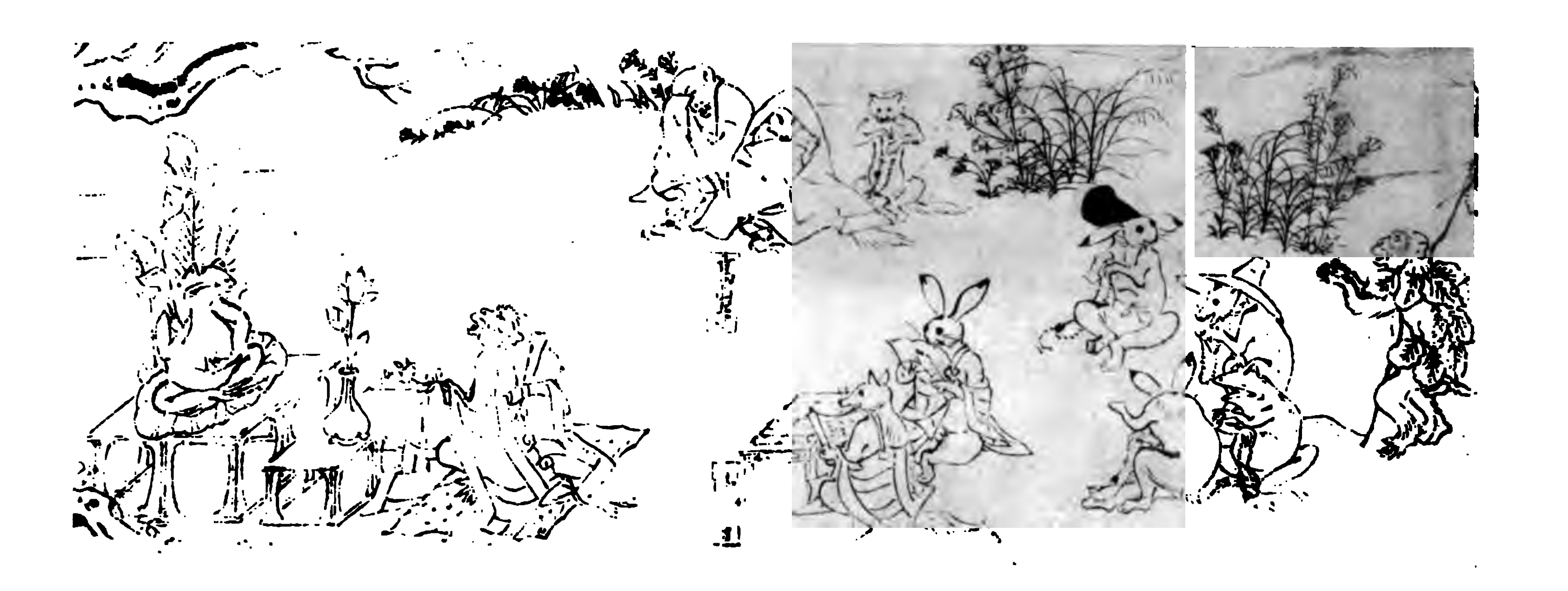


Amitâbha über den Bergen. Im Tempel Zenrinji bei Kyôto

Szene aus dem Kitano Tenjin Engi. Im Tempel Kitano Jinsha zu Kyōto



Nagarjuna öffnet die Eisenpagode. Osaka, Sammlung Fujita

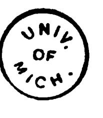


Toba Sōjō (?): Gottesdienst. Tierkarikatur im Tempel Kōsanji bei Kyōto



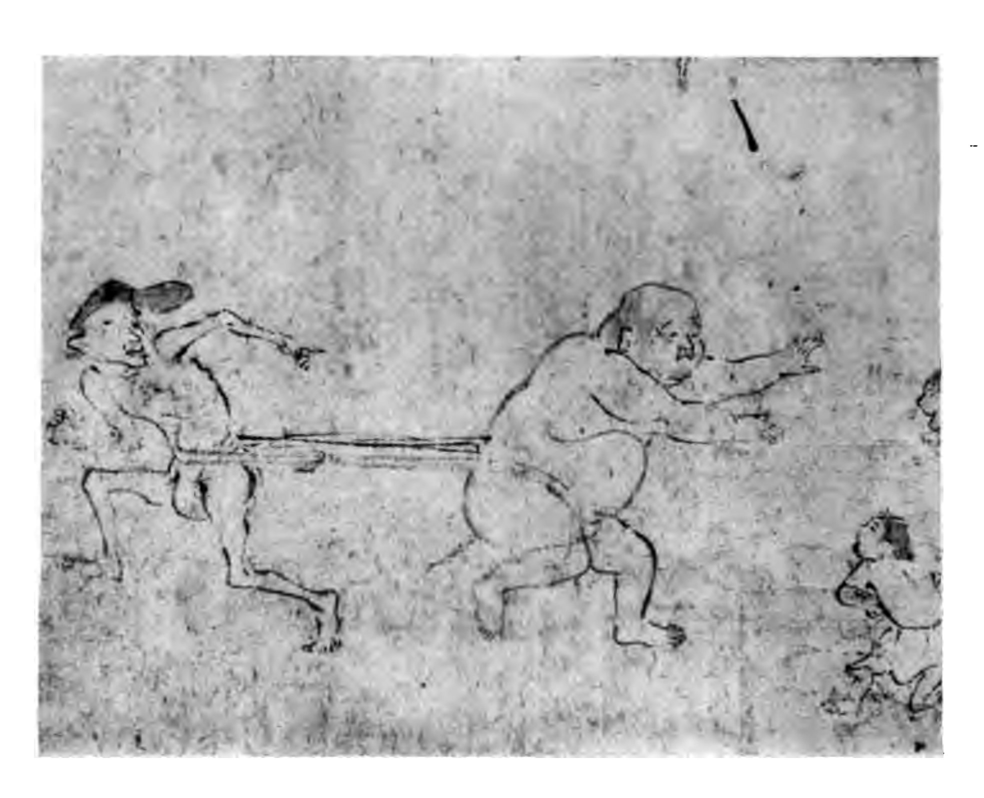


Toba Sōjō (?): Hahnenkampf. Im Tempel Kōsanji bei Kyōto





Fujiwara Tameiye: Hofherr zu Roß. Tōkyō, Sammlung Graf Tokugawa



Toba Sōjō: Tauziehen. Im Tempel Kōsanji bei Kyōto

Fujiwara Mitsunaga: Zuschauer bei einem Brande.
(Ausschnitt aus den Tomono Dainagon Emaki.) Tōkyō, Sammlung Graf Sakai

Tosa Mitsunaga (?): Jahrmarkt. (Aus dem Gaki Sôshi.) Im Tempel Sôgenji, Bezirk Okayama





Sumiyoshi Keion (?): Einzug des Prinzen. (Aus dem Heiji-Monogatari.) Tōkyō, Sammlung Baron Iwasaki



ɪobu (?): Bildnis des Minamoto Yoritomo. Im Tempel Jingoji bei Kyōto









Takuma Eiga: Bildnis des Dichters Hitomaru.
Früher Tōkyō, Sammlung Akaboshi Tetsuma

Der Nachi-Fall.
Früher Tōkyō, Sammlung Akaboshi Tetsuma

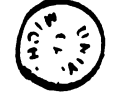


DIE MALERISCHE KUNST





Grab des Kaisers Jên-tsung bei Kung-hsien, Provinz Honan



Ziegelpagode des Tempels Pai-ma-sse bei Lo-yang, Provinz Honan



Shariden (Reliquienhalle) des Tempels Engakuji bei Kamakura



Kinkaku (Goldpavillon) des Tempels Rokuonji bei Kyōto

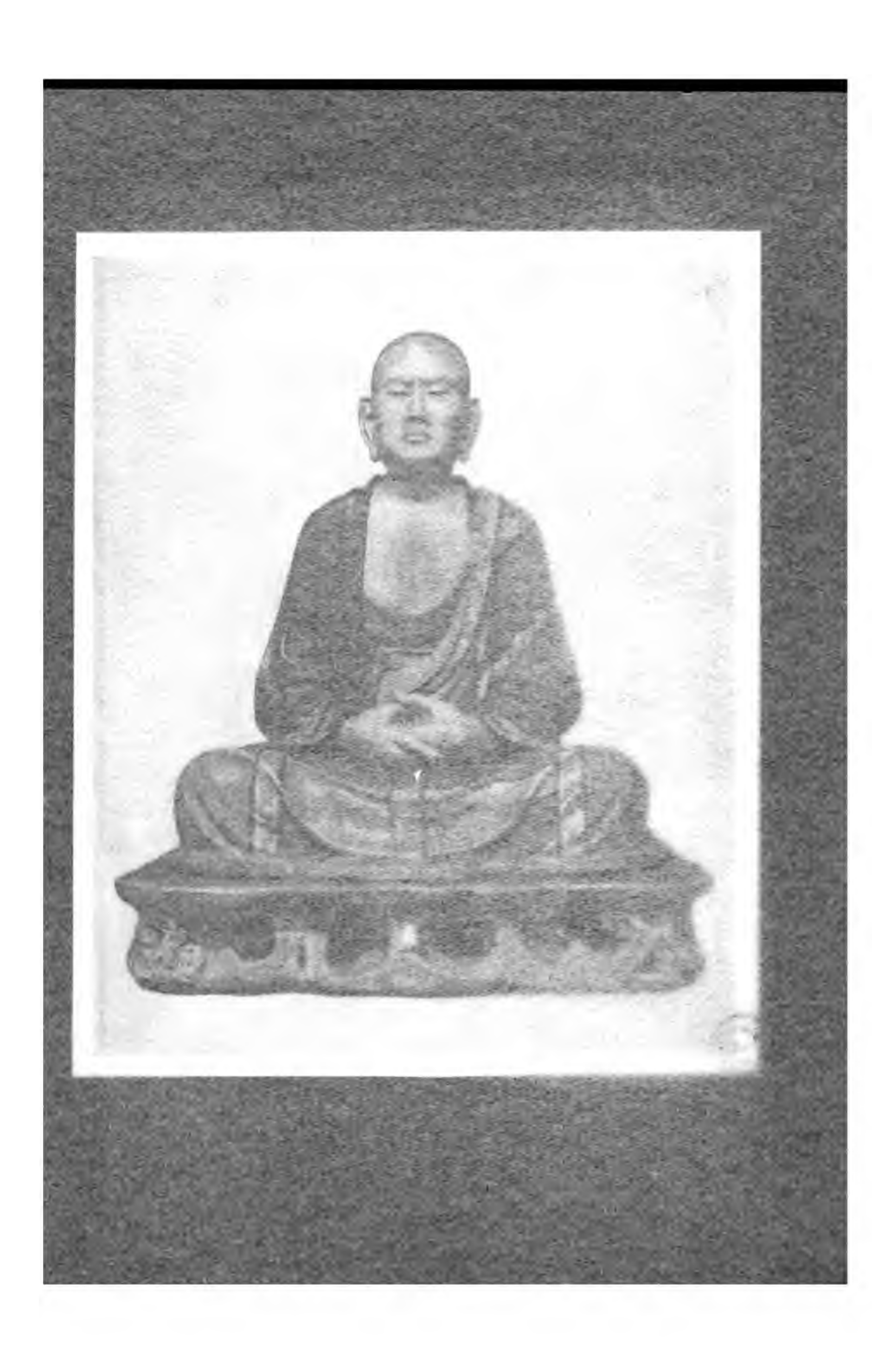
Shinden (Empfangsraum) des Sanboin im Tempel Daigoji bei Kyōto

n), Tonfigur aus I-chou, Provinz Chili. Frankfurt a. M., Sammlung Fuld



Arhat (Lohan), Tonfigur aus I-chou, Provinz Chili. New York, Metropolitan Museum







Kōkei: Der Patriarch Gembō. Holzfigur im Tempel Kōfukuji zu Nara



Kuan-yin. Holz. London, Sammlung Eumorfopoulos



Kōkei: Welthüter. Holzfigur im Tempel Kōfukuji zu Nara





Jōkei: Wachgottheit. Holzfigur im Tempel Kōfukuji zu Nara





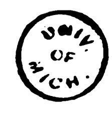


Unkei: Der Patriarch Asanga. Holzfigur im Tempel Kōfukuji zu Nara





Unkei: Der Patriarch Vasubandhu. Holzfigur im Tempel Kōfukuji zu Nara





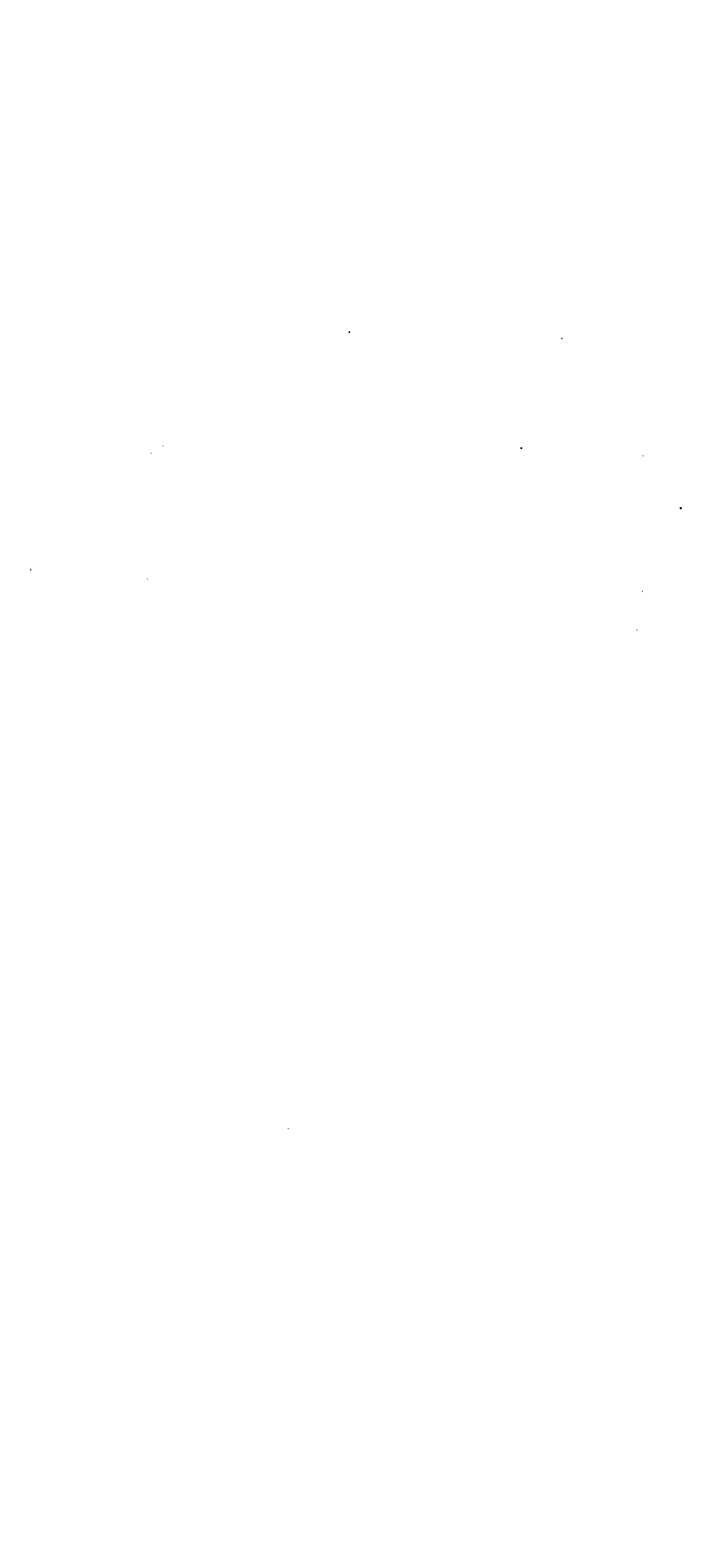
Jokei: Shō-Kwannon.
Holzfigur im Tempel Kuramadera bei Kyōto





Bildnis des Priesters Shunjō-bō Chōgen. Holzfigur im Tempel Tō









Zwei Himmelsfeldherren. Holzfiguren im Tempel Muroji, Bezirk Nara



Hölzerne Tempelmasken im Tamukeyama-Tempel bei Nara



Hölzerne Tempelmaske im Kasuga-Tempel zu Nara

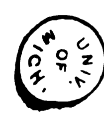




Hölzerne Tempelmaske im Tamukeyama-Tempel bei Nara



Uësugi Shigefusa. Holzfigur im Tempel Meigetsuin bei Kamakura



Shinto-Göttin. Holzfigur im Yoshino-Takemikumari-Tempel bei Nara



Ashikaga Yoshimasa. Holzfigur im Tempel Ginkakuji bei Kyōto







[illegible] Gemälde auf Seide. Berlin, Ostasiatisches Museum

K'ung-tse und Yen-tse. Steingravierung nach Ku K'ai-chi (?).
Im K'ung-tse-Tempel zu Ch'ü-fu, Provinz Shantung

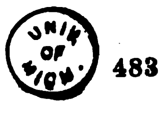


Der Patriarch Hsiang Hsiang. Im Tempel Tōdaiji zu Nara





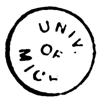
Ch'ang Sse-kung: Amoghavajra. Im Tempel Kōsanji bei Kyōto



Hsü Hsi (?) : Schneereiher. Tōkyō, Sammlung Graf Yanagisawa



Hsü Hsi (?): Lotosblüten. Im Tempel Chionin zu Kyōto



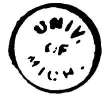


Li Lung-mien (?): Vimalakirti. Tōkyō, Sammlung Baron Kuroda





Yen Hui (?): Tao-Zauberer. Tōkyō, Sammlung Graf Tanaka

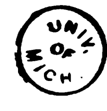




Śākyamuni. (Nach Wu Tao-tse.) Im Tempel Tōfukuji zu Kyōto

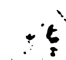


Devata. Fresko im Tempel Hōkaiji bei Uji, Bezirk Kyōto



Wang Wei (?): Wasserfall. Im Tempel Chishakuin zu Kyōto







Chü-jan (?): Der Yang-tse-kiang. Washington, Freer Gallery of Art



Kuo Hsi (?): Landschaft am Hoang-ho. Washington, Freer Gallery of Art



Kuo Hsi (?): Flußlandschaft. Berlin, Ostasiatisches Museum





Chao Ta-nien: Winternebel. Yokohama, Sammlung Hara





Li Ti: Ochse im Schnee. Tōkyō, Sammlung Masuda





Sommerberge (Meister unbekannt).
Im Tempel Kōtōin bei Kyōto





Winterberge (Meister unbekannt).
Im Tempel Kōtōin bei Kyōto





Kaiser Hui Tsung (?): Sommerlandschaft.
Im Tempel Konchiin bei Kyōto





Ma Yüan: Regenlandschaft
Tōkyō, Sammlung Baron Iwasaki


UNIV. OF MICH.



ammlung Hara





Li Ti: Ochse im Schnee. Tōkyō, Sammlung Masuda



Winterberge (Meister unbekannt).
Im Tempel Kōtōin bei Kyōto





Ma Yüan: Regenlandschaft
Tōkyō, Sammlung Baron Iwasaki



Hsia Kuei: Regenlandschaft. Tōkyō, Sammlung Baron Kuroda

Hsia Kuei: Sommerlandschaft. Tōkyō, Sammlung Baron Iwasaki



Hsia Kuei: Am Wasserfall. Früher Tôkyô, Sammlung Akaboshi Tetsuma





Hsia Kuei: Reiher am Bach. Tōkyō, Sammlung Baron Kuroda



Liang K‘ai: Śākyamuni als Büßer.
Tōkyō, Sammlung Graf Sakai





Liang K'ai: Taulandschaft.
Tōkyō, Sammlung Graf Sakai



Liang K'ai: Der Dichter Li Tai-po.
Tōkyō, Sammlung Graf Matsudaira





Mu-ch'i: Star.
Tōkyō, Sammlung Graf Matsudaira





Mu-ch'i: Kuan-yin. Im Tempel Daitokuji bei Kyōto



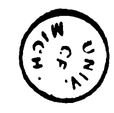
Mu-ch'i: Tiger. Im Tempel Daitokuji bei Kyōto

Mêng Yü-ch'ien: Bergeshäupter. Tōkyō, Sammlung Graf Matsudaira





Mêng Yü-ch'ien: Morgennebel über dem Bergsee. Tōkyō, Sammlung Graf Matsudaira





Han Jê-cho: Spatzen. Berlin, Ostasiatisches Museum





乾徳改元八月八日西蜀石恪畫
二祖調心圖



Shi-ko (?): Fêng-kan und der Tiger. Im Tempel Shōhōji bei Kyōto



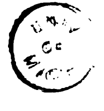


Kao Jan-hui: Winterberge. Im Tempel Konchiin bei Kyōto





Wu I-hsien: Regensturm. Berlin, Ostasiatisches Museum





T'ang Yin: Regenlandschaft. Im Tempel Myōshinji zu Kyōto





Lin Liang: Kormorane. Tōkyō, Sammlung Graf Tokugawa

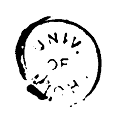


Ho Lung: Berglandschaft. Takamatsu, Sammlung Mukai

Ch'ên Hsien: Arhat. Tōkyō, Sammlung Matsukata



Ashikaga Yoshimitsu: Der Dichter Su Tung-po.
Früher Tōkyō, Sammlung Akimoto





Shūbun: Han-shan und Shi-tê.
Tōkyō, Sammlung Graf Tsugari







Sō-ami: Bodhidarma. Berlin, Ostasiatisches Museum

Sesshū: Winterlandschaft. Im Tempel Manshuin zu Kyōto



Sesshū: Sommerlandschaft
Tōkyō, Sammlung Takata



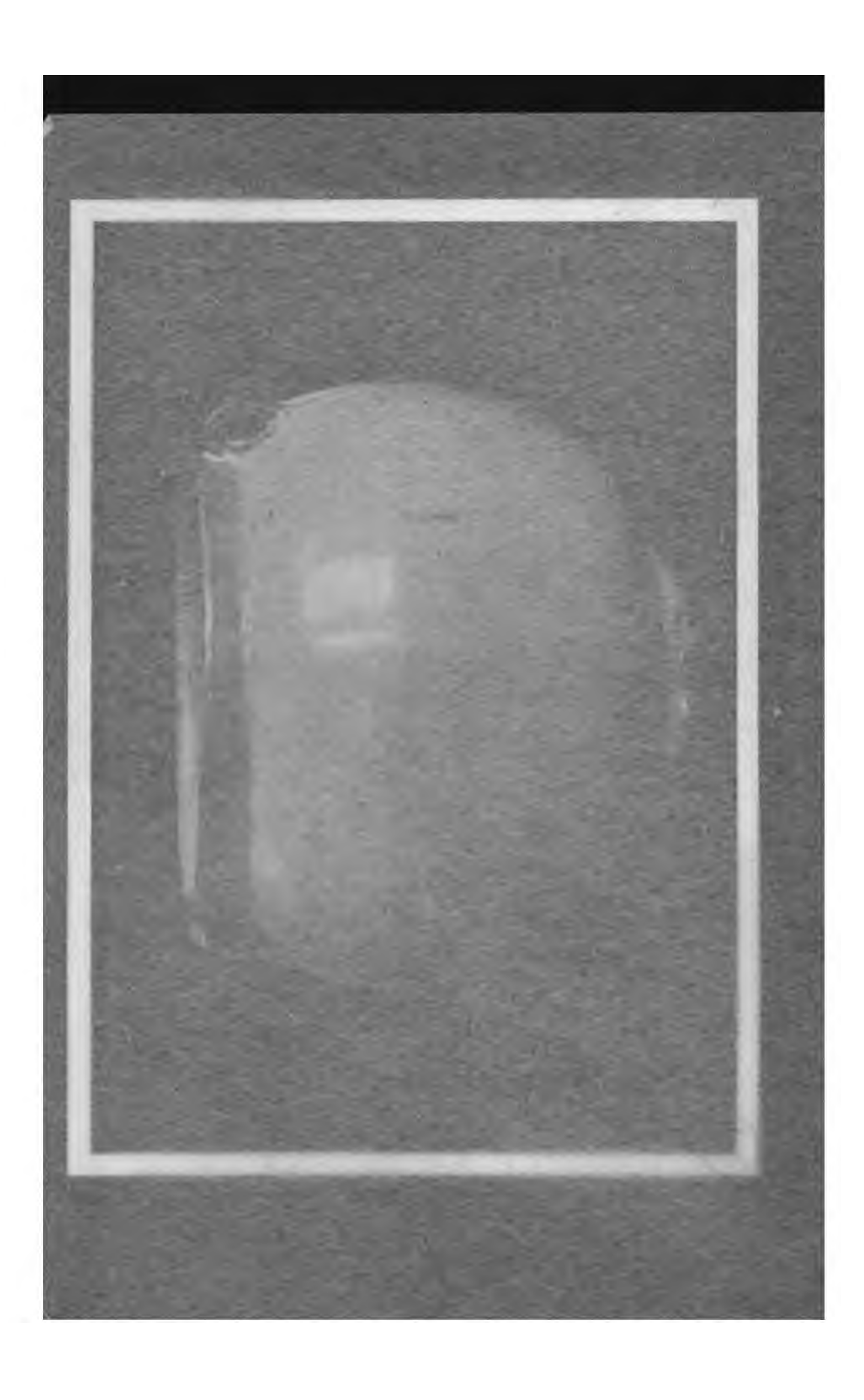


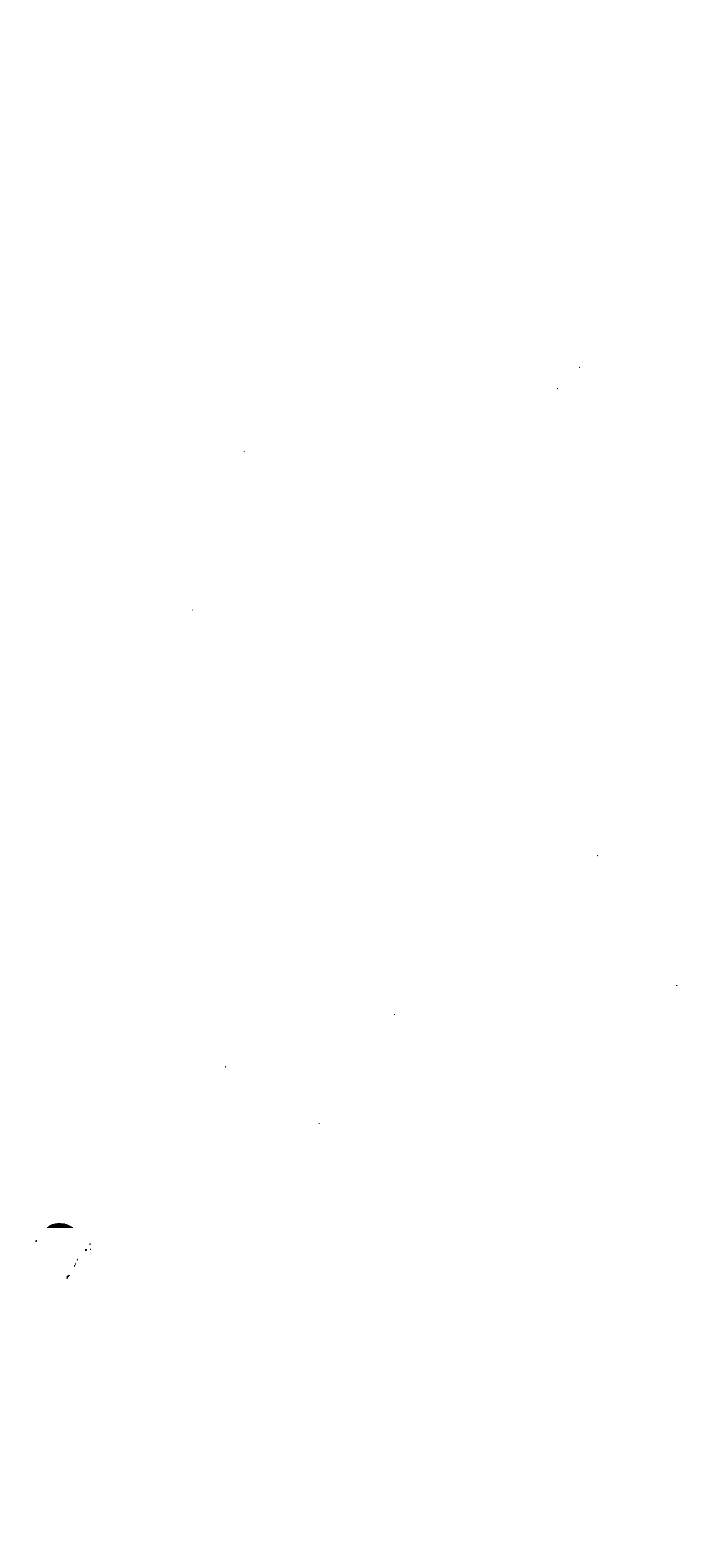
Sesshū: Bodhidarma.
Tōkyō, Sammlung Baron Satake



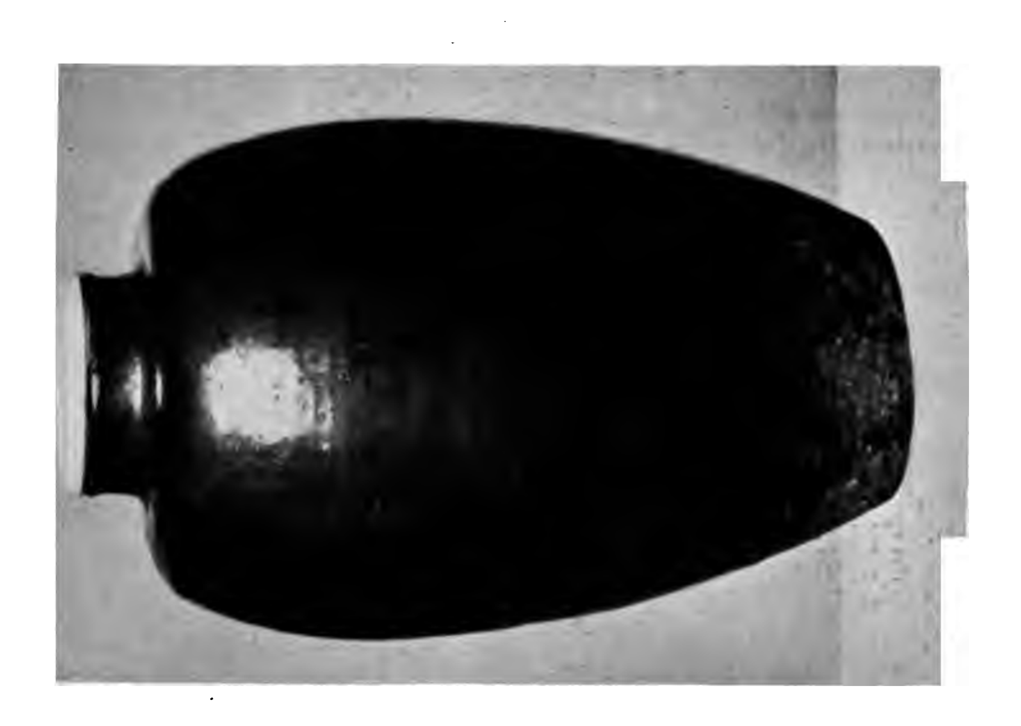


Hasegawa Tōhaku: Kiefern. Tōkyō, Sammlung Graf Fukuoka

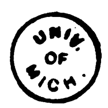











UNIV.
OF
MICH.





Teller und Schale aus weißem Porzellan (Ting-yao). Chinesisch.
Berlin, Ostasiatisches Museum





Chinesische Teeschale (Chien-yao). Steinzeug. Berlin, Ostasiatisches Museum



Japanische Teeschale (Chawan). Steinzeug. Berlin, Ostasiatisches Museum







Eiserner Wasserkessel (Chagama). Japanisch. Berlin, Ostasiatisches Museum

DIE KUNST DER SPÄTZEIT



Der Welthüter Dhṛitarāṣṭra. Marmorrelief im Nan-kou-Paß bei Peking





Steinerne Elefanten am Grabweg des Kaisers Hung Wu bei Nanking

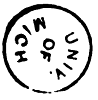


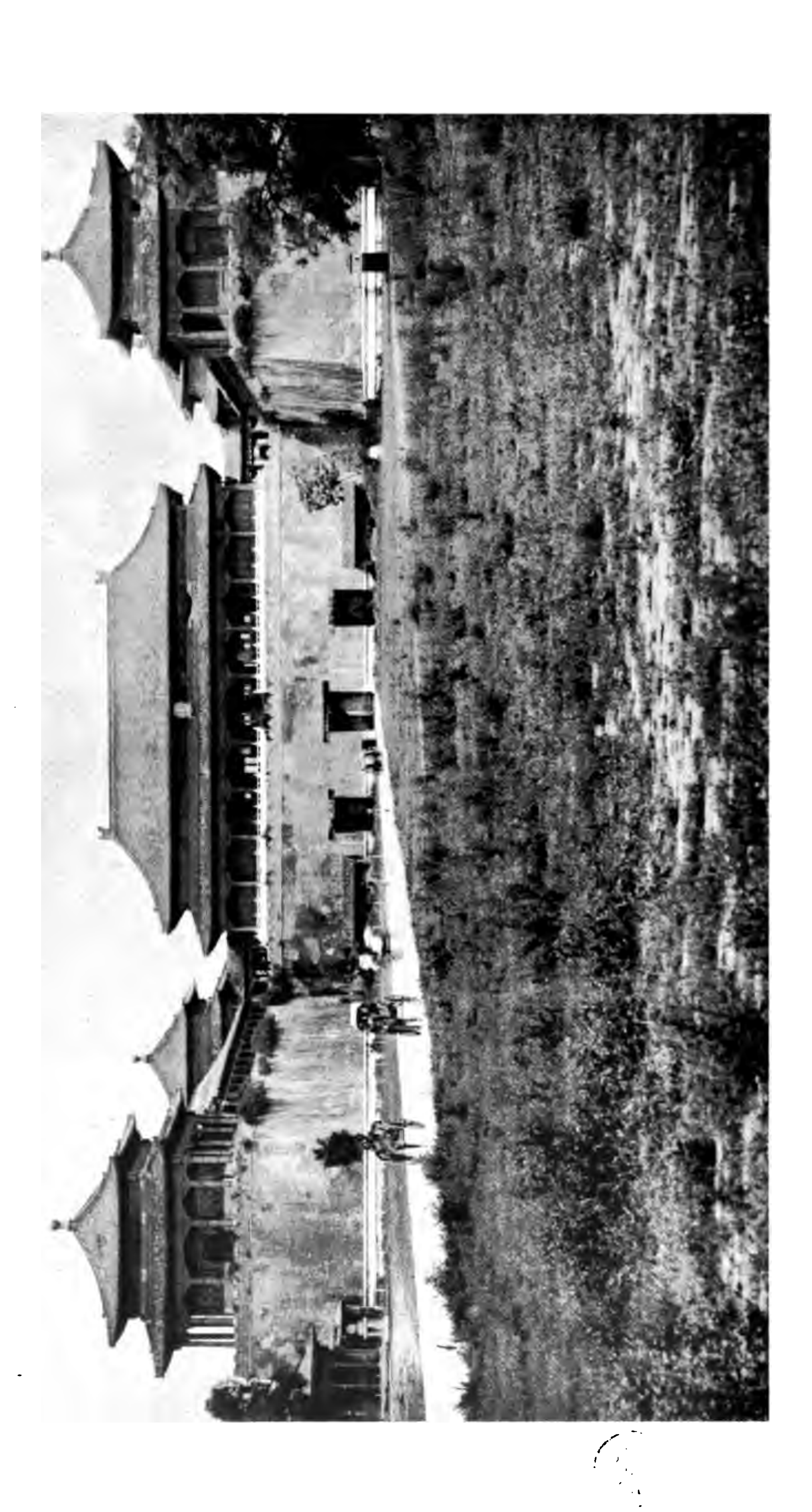
Nanking

Die Stadtmauer von Peking



T'ien-an-mên, Außentor des Kaiserpalastes in Peking



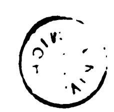




Tai-ho-mên, Vorhalle des Kaiserpalastes in Peking

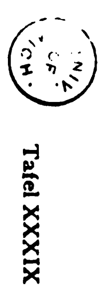


Säulenreihe an der Front des K'ung-tse-Tempels in Chü-fu, Provinz Shantung



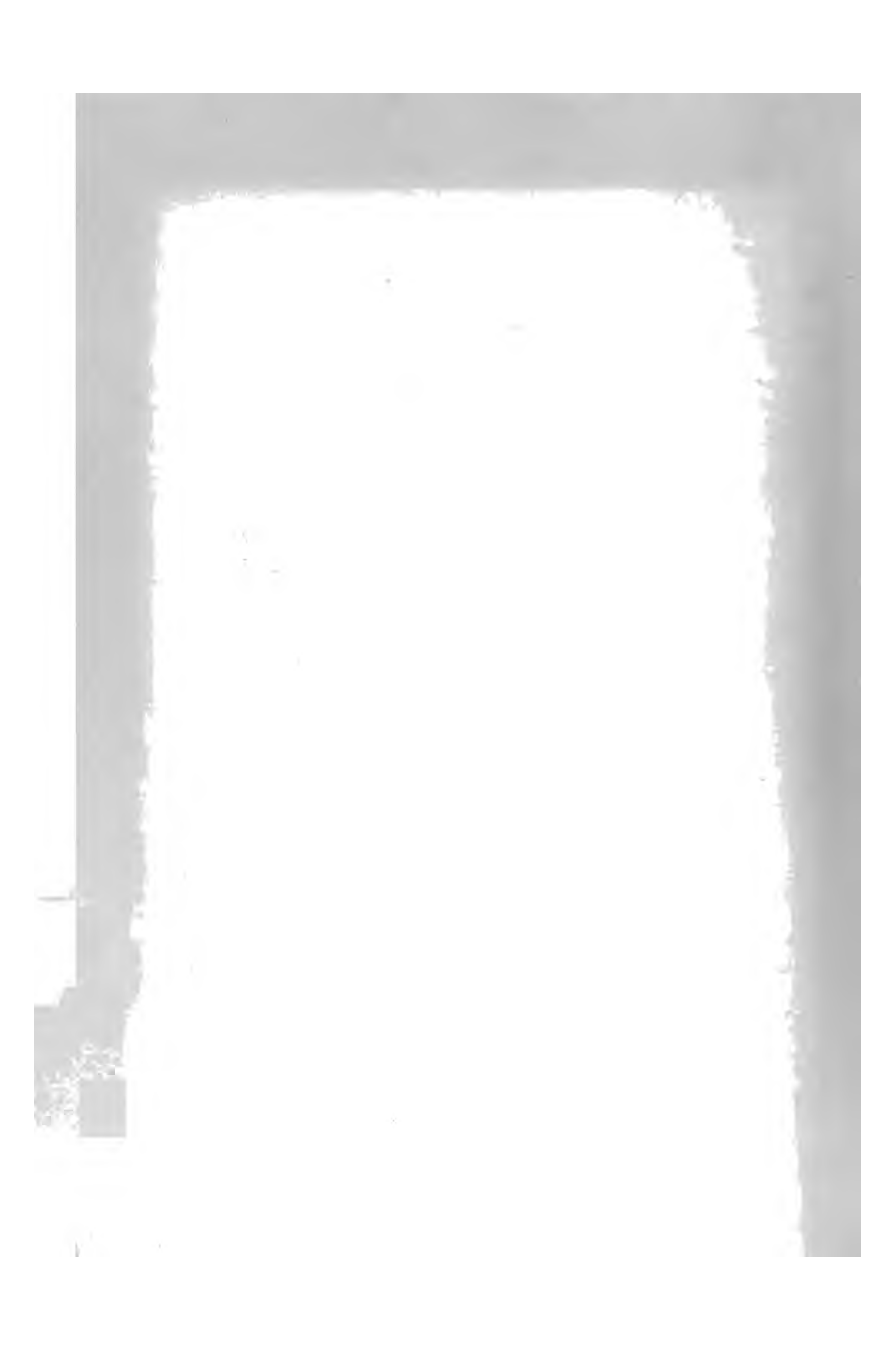


Torhalle im Tempel Tung-hoang-sse bei Peking



Tafel XXXIX

Haupthalle des K'ung-tse-Tempels in Ch'ang-sha-fu, Provinz Hunan

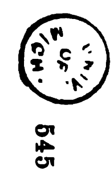


Ha-ta-mên, das südöstliche Stadttor in Peking



Ch'i-nien-tien, Halle des Gebets im Himmelstempel zu Peking

T'ien-t'an, Opferaltar im Himmelstempel zu Peking



Backstein-Pagode in Tung-chou, Provinz Chili

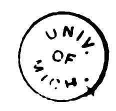


Pagode aus glasierten Ziegeln im Sommerpalast bei Peking



Flaschenpagode im Tempelbezirk Wu-tai-shan, Provinz Shansi

Grabanlage bei Fu-chou, Provinz Fukien





Grabweg des Kaisers Chia-ching. Hsi-ling bei Peking



Marmorbrücke im Sommerpalast bei Peking



Śākyamuni als Büßer.
Tonfigurengruppe im Tempel zu Ma-shui, Provinz Shansi



Wachgottheit.
Tonfigur im Tempel Pi-yün-ssе bei Peking



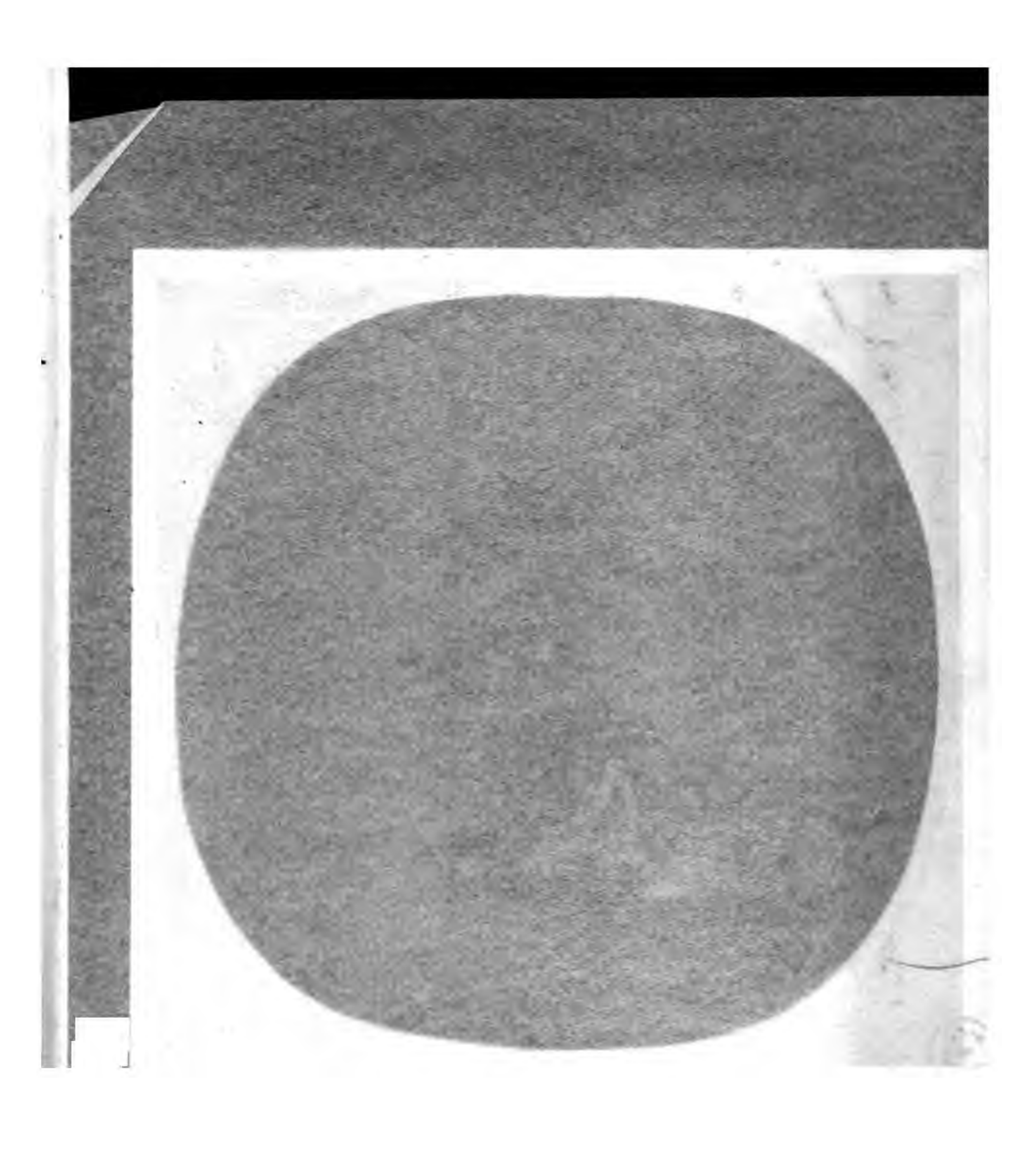
Mutter und Kind. Elfenbein. Im Kunsthandel



Vogel, ein Gefäß tragend. Bergkristall. Im Kunsthandel

Kopf einer Göttin. Ton. Basel, Privatbesitz









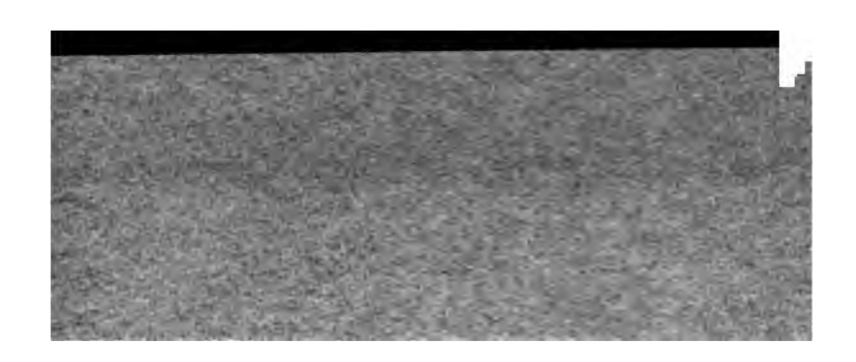
Chiu Ying: Das Frühlingsfest des Li Tai-po.
Im Tempel Chionin zu Kyōto

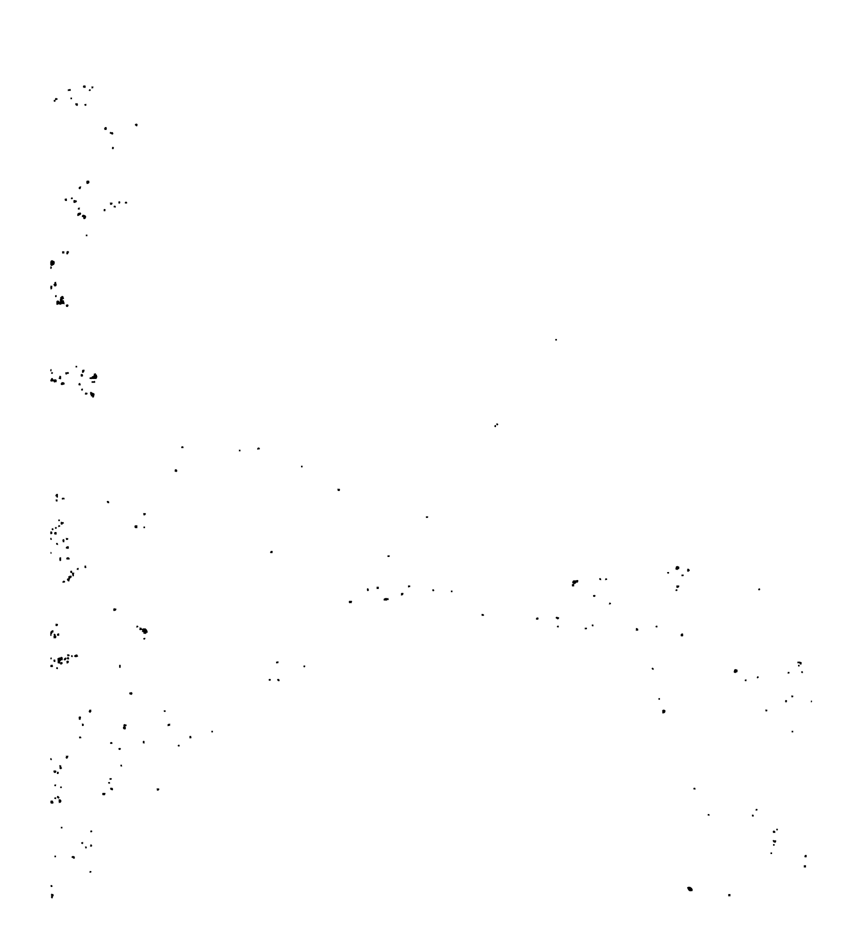


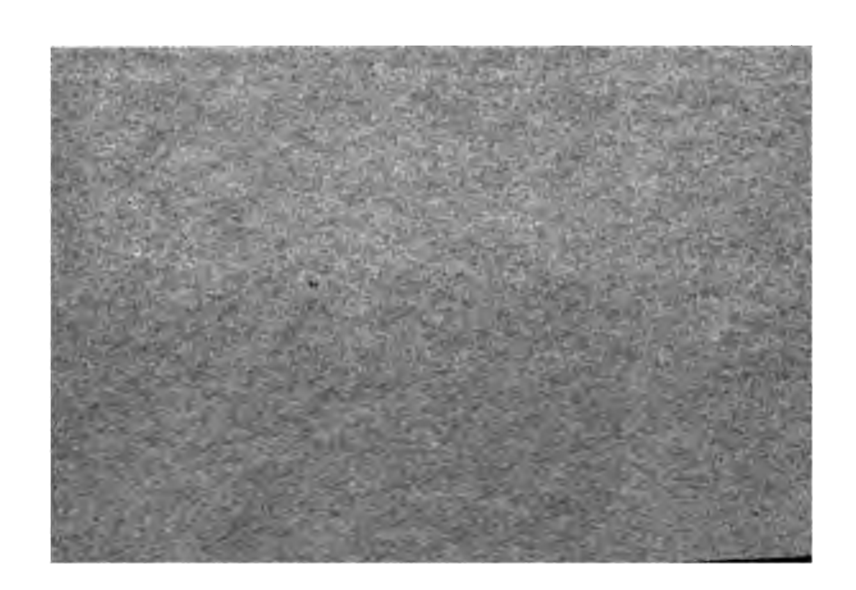


Der Gartenpalast Yüan-ming-yüan. Paris, Bibliothèque Nationale







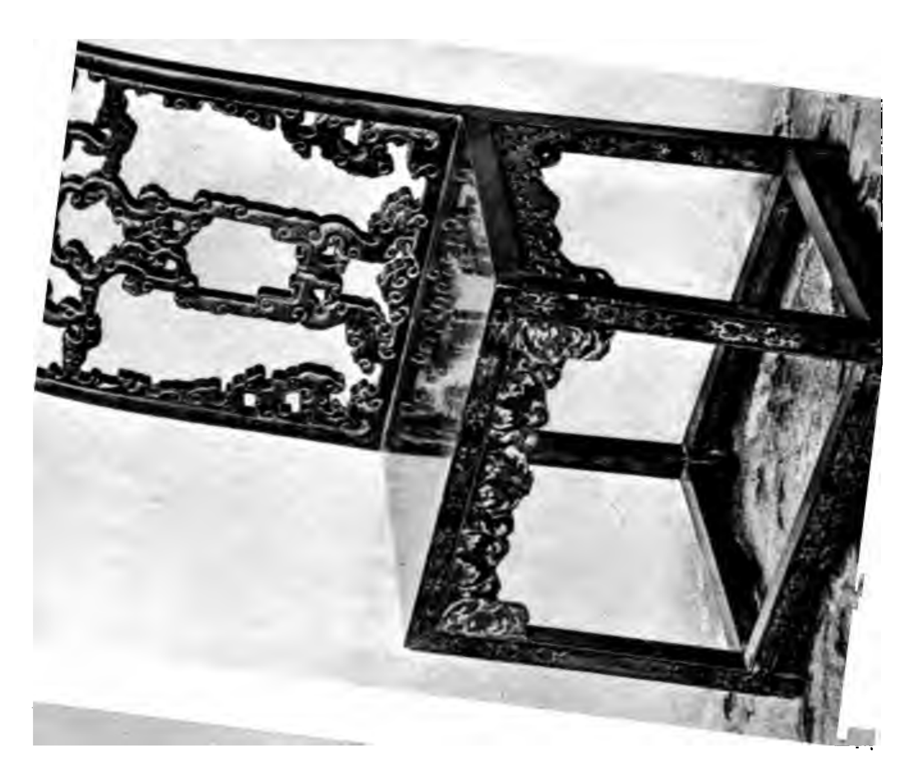




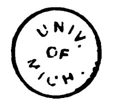
Der Ga[illegible] Nationale







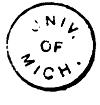




Kasten in Schwarzlack und Perlmutter. Berlin, Ostasiatisches Museum



Platte mit farbiger Lackmalerei. Berlin, Ostasiatisches Museum



Deckelvase. Ching-tê-chên-Porzellan. London, British Museum



Kelchvase. Ching-tê-chên-Porzellan. Dresden, Staatliche Porzellan-Sammlung

Chinesischer Knüpfteppich. Im Kunsthandel

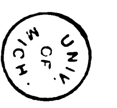


Chinesisches Staatsgewand. Berlin, Museum für Völkerkunde



Haupthalle des Sanboin im Tempel Daigoji bei Uji, Bezirk Kyōto





Audienzhalle im Tempel Higashi Hongwanji zu Kyōto



Inneres der Gebethalle im Toshogu-Mausoleum zu Nikko

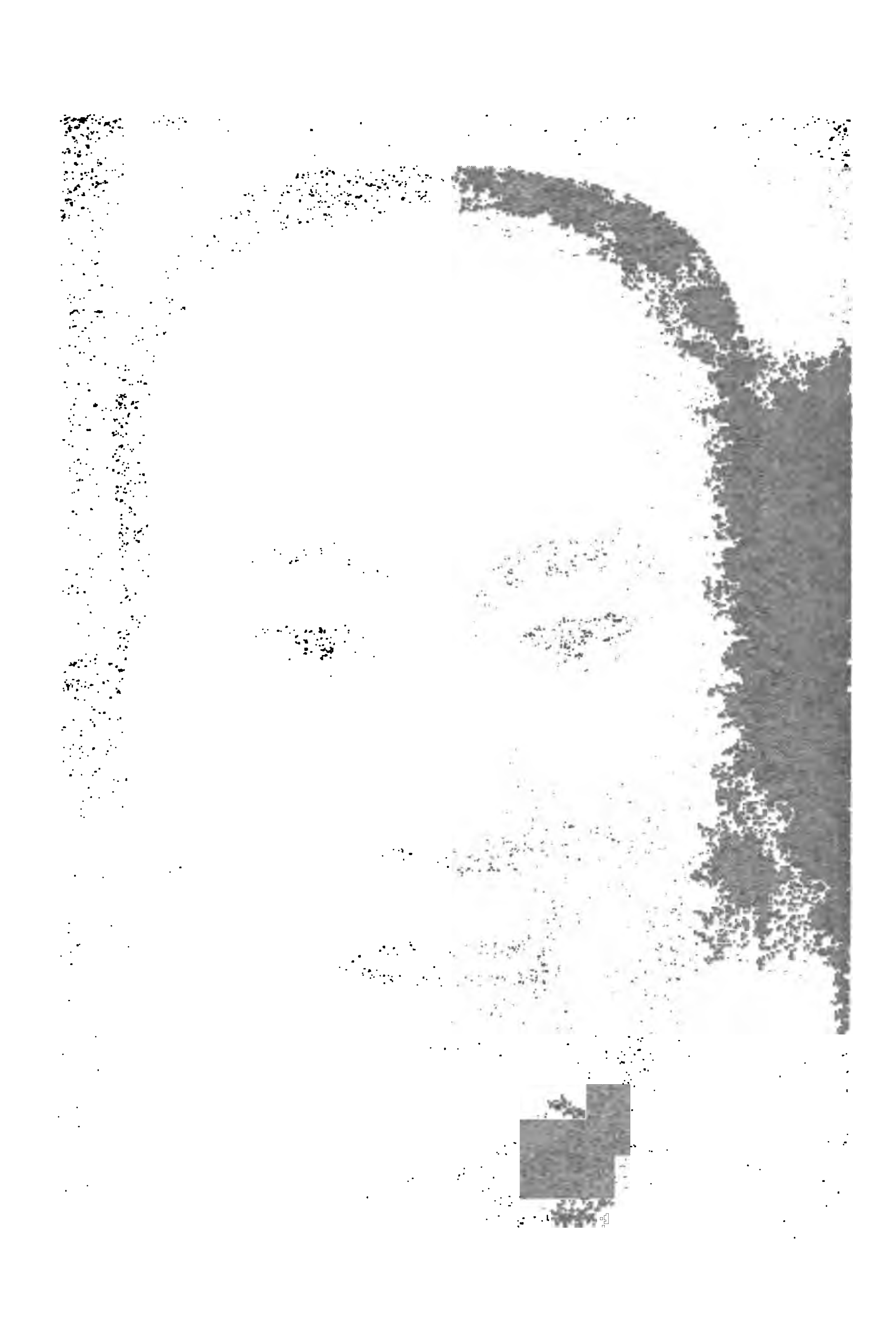


Inneres Tor des Toshogu-Mausoleums zu Nikko

Hölzerne No-Maske. Berlin, Ostasiatisches Museum







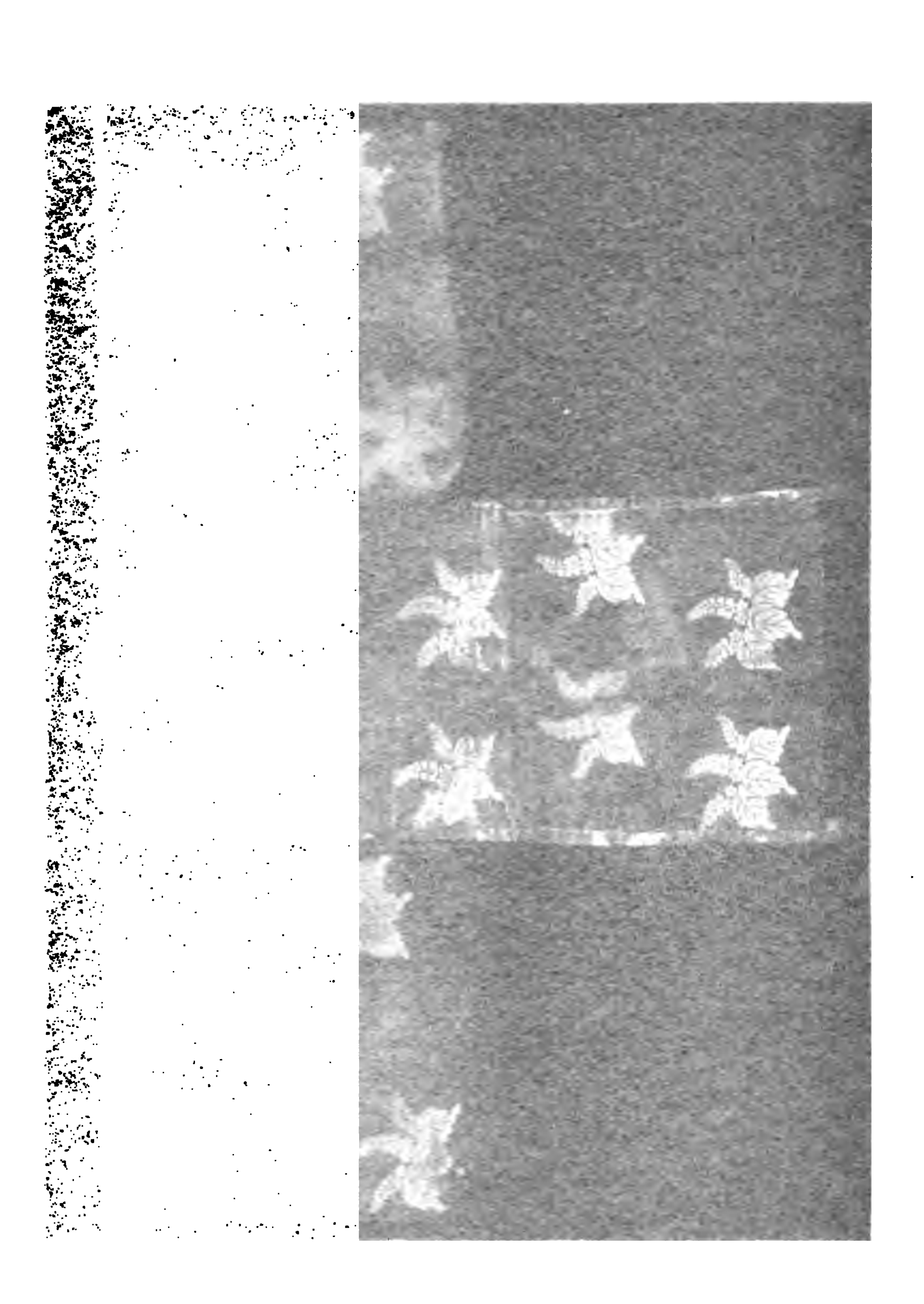


Schnitzereien am Karamon des Tempels Higashi Hongwanji zu Kyōto



Nō-Gewand. Berlin, Ostasiatisches Museum







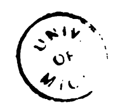


Schwertstichblätter (Tsuba).
Düsseldorf, Slg. Oeder, und Berlin, Ostasiatisches Museum



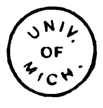


ßambus.
el Nanzenji zu Kyōto





Ogata Kōrin: Die sechsunddreißig Dichter.
Hälfte eines bemalten Wandschirms. Tōkyō, Sammlung Baron Satake



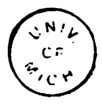
Tawaraya Sōtatsu: Rehe. (Ausschnitt.) Tōkyō, Sammlung Masuda





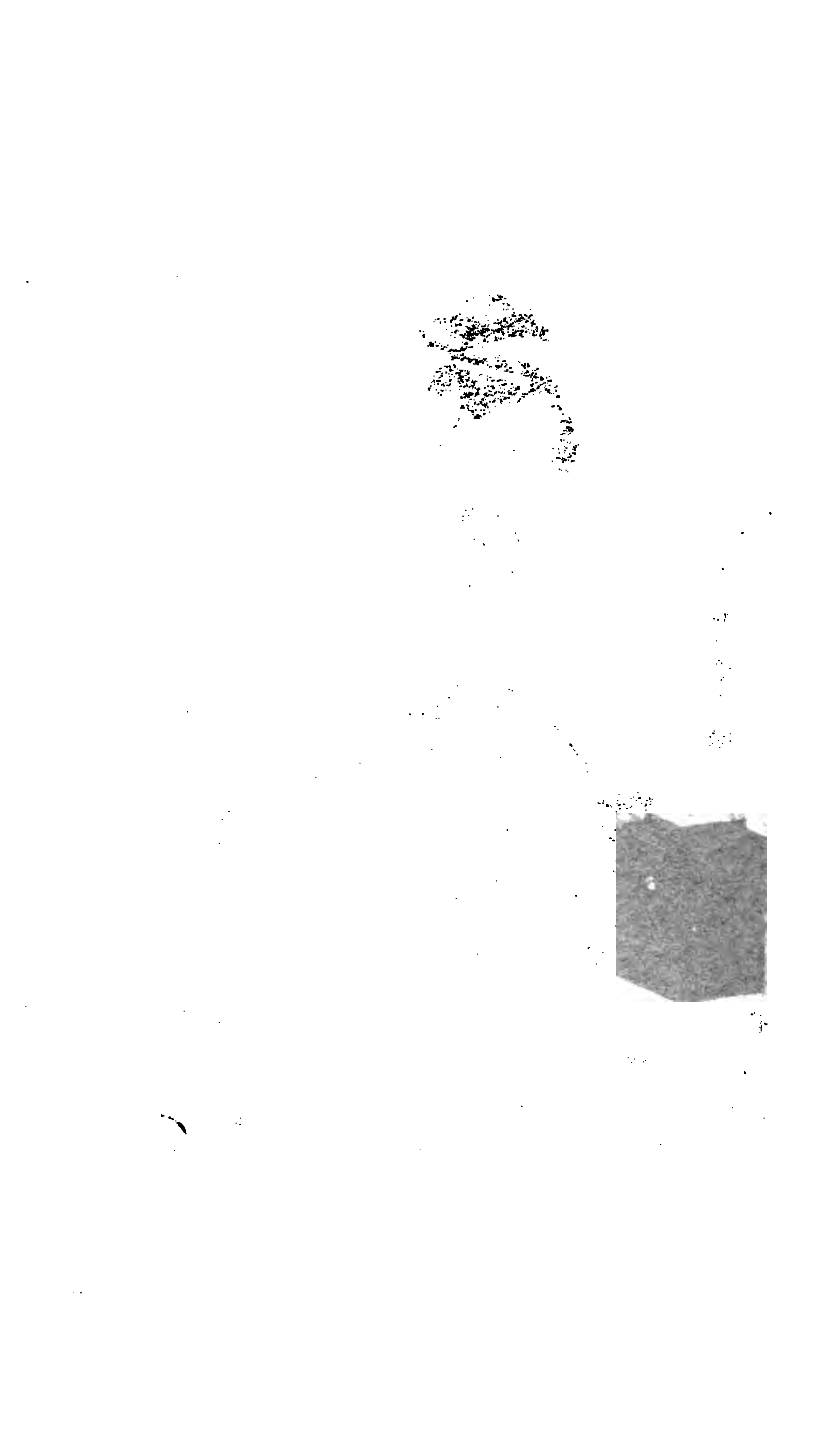


Suzuki Harunobu: Liebespaar im Schnee. Farbenholzschnitt



Kitagawa Utamaro: Mädchen mit Fuchs. Farbenholzschnitt











Katsushika Hokusai: Die Welle. Holzschnitt in Schwarz und Grau





Unterteil und Deckel eines Schreibkastens. Schwarzlack mit Goldlack und Streugold.
Berlin, Ostasiatisches Museum







Unterteil und Deckel eines Schreibkastens. Von Ogata Kōrin. Goldlack mit Blei und Perlmutter.
Berlin, Ostasiatisches Museum



Kasten für Räucherholz. Schwarzlack und Goldlack. Berlin, Ostasiatisches Museum



VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Für die gütige Überlassung von Vorlagen für die Abbildungen ist der Verfasser folgenden Herren zu besonderem Dank verpflichtet: Geheimrat von Lecoq, Direktor Prof. Dr. Glaser, Direktor Prof. Dr. Kümmel, Prof. Dr. Stönner, Dr. William Cohn, Prof. Ernst Boerschmann, Dr. Freiherr von der Heydt, Dr. Alfred Salmony, Dr. Otto Burchard und Walter Bondy in Berlin, Dr. Denman W. Roß und Ananda K. Coomarasvamy in Boston, Sir John Marshall in Calcutta. Er weiß sich ferner zahlreichen Fachgenossen in China, Japan, Korea und Java, die ihn bei seinen Studien in diesen Ländern unterstützt haben, dankbar verbunden und benutzt gerne die Gelegenheit, der Notgemeinschaft der Deutschen Wissenschaft mit ihrem Präsidenten, Herrn Staatsminister Dr. Schmidt-Ott, wie auch dem Auswärtigen Amt des Deutschen Reiches, die ihm die lebendige Anschauung des Ostens ermöglicht haben, auch an dieser Stelle seinen tiefgefühlten Dank auszusprechen.

DER INDISCHE KUNSTKREIS

DIE KUNST DES ALTERTUMS

143. Denksäule (Stambha) des Königs Aśoka. Um 242—232 v. Chr. Auf dem unteren Teil des Schaftes ist eines der bekannten Edikte des Königs eingegraben. Sandstein. In Lauṛiyā-Nandangaṛh, Nordindien.

144. Löwenkapitell einer Denksäule des Aśoka. Um 242—232 v. Chr. Glockenkapitell, von drei Löwen gekrönt. Auf dem Ring, der die Löwen trägt, die drei heiligen Tiere Zebustier, Roß und Elefant, getrennt durch das Rad, das Symbol der Heilslehre. Über der Löwendreiheit erhob sich ursprünglich das Radsymbol (Dharma-cakra). Polierter Chunnār-Sandstein. Höhe 2,13 m. Museum in Sārnāth, Nordindien.
Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 80.

145. Roß und Elefant, Reliefs am Löwenkapitell.
Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 91.

146, 1. Yakṣī. Stehende Einzelgestalt einer weiblichen Naturgottheit. Etwa 3. Jahrhundert v. Chr. Sandstein. Höhe 1,90 m. Aus Besnāgar, jetzt in Calcutta, Indian Museum.
Photo des Indian Museum, Calcutta.

2. Yakṣa. Stehende Einzelgestalt einer männlichen Naturgottheit. Etwa 3. Jahrh. v. Chr. Sandstein. Höhe 2,64 m. Aus Pārkham, jetzt in Mathurā, Archaeological Museum.
Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta.

147. Indra, auf dem Elefanten Airāvata reitend, als Sturmgott. Erste Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr. Hinter dem Gott sein Waffen- und Bannerträger. Der Elefant entwurzelt einen Baum. Weiter sieht man zwei heilige und geschmückte Bäume, schwebende Dämonen, eine fürstliche Hofhaltung und eine angedeutete Landschaft mit einem Elefanten, einem Krieger und einem weiblichen, pferdeköpfigen Dämon. Relief an der Ostwand der Vorhalle des alten Vihāra zu Bhājā (bei Pūna in den West-Ghāṭs). Das Indra-Relief befindet sich rechts vom Eingang zu einer Zelle, gegenüber ist eine Darstellung des Sūrya (Sonnengottes) auf seinem Viergespann.
Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta.

148. Yakṣī und Yakṣa. Hochreliefs an einem Pfeiler des Steinzauns, der den Stūpa von Bhārhut umschloß. Erste Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr. Laut Inschrift ist die männliche Gottheit Kuvera-Yakṣa, der dem späteren Buddhismus als einer der vier Welthüter, auch als Gott des Reichtums galt, auf einem unterworfenen Dämon stehend. Die weibliche Gottheit ist als Candā-Yakṣī bezeichnet und in dem häufig vorkommenden Motiv der Umschlingung eines Baumes dargestellt. Calcutta, Indian Museum.
Nach Burgess, Monuments I, 24.

149. Yakṣī. Hochrelief an einem Pfeiler des Steinzauns von einem Stūpa in Mathurā. 2. Jahrh. n. Chr. Die Haltung freier und gelöster, die plastische Durchbildung des Körpers klarer und feiner, das Motiv dem Genrehaften sich nähernd. Sandstein. Höhe etwa 1,25 m. Calcutta, Indian Museum.

150. Der Traum der Māyā. Pfeilerrelief vom Steinzaun des Stūpa in Bhārhut. Erste Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr. Māyā, die künftige Mutter des Buddha, träumt die Erscheinung eines heiligen weißen Elefanten, der sich vor ihr neigt und in sie eingeht. Die buddhistische „Verkündigung an Maria". Sandstein. Calcutta, Indian Museum.
Photo des Archäologischen Instituts in Delhi.

Tafel I. Der Tanz der Himmelsfeen (Apsaras) in Indras Himmel. Pfeilerrelief vom

Steinzaun in Bhārhut. Erste Hälfte des 2. Jahrh. v. Chr. Vier Tänzerinnen und acht Musikantinnen.

151. Der große Stūpa zu Sāñcī. Gesamtansicht von Süden, nach den Restaurierungsarbeiten der letzten Jahre. Der älteste Bau stammt aus der zweiten Hälfte des 3. Jahrh., eine Erneuerung bzw. Ummantelung und die Umschließung mit dem Steinzaun fand etwa von 150 bis 70 v. Chr. statt. Im Vordergrund die Fundamente und Überreste struktiver Caitya, weiter hinten andere Stūpen und Stūpenreste.

Nach Codrington, Ancient India, Pl. 15.

152. Nordtor des großen Stūpa zu Sāñcī. Der mächtige Steinzaun, der in der ersten Hälfte des 1. Jahrh. v. Chr. errichtet wurde, öffnet sich nach den vier Himmelsrichtungen mit großen, über und über mit Skulpturen bedeckten Toren (Toraṇa). Höhe etwa 7 m.

Nach Burgess, Monuments I, 43.

153. Südtor des großen Stūpa zu Sāñcī. Der eine Pfeiler und die untere Hälfte des anderen sind ergänzt.

154. Oberteil des Nordtores am großen Stūpa zu Sāñcī, vom Stūpa aus gesehen. Das Tor ist gekrönt von den Symbolen der buddhistischen Lehre, dem Rad (Dharma-cakra) und dem Dreizack (Triratna). Überall begegnen die heiligen Tiere: Löwe und Elefant, Roß und Stier, daneben Fabeltiere und Pfauen. Die alten Götter sind nicht vergessen: Sūrya und Indra, Lakśmī und die Yakṣīs dienen jetzt der Heilslehre, die durch den Stūpa und die Symbole versinnlicht werden.

Nach Architectura Indiana, Pl. 9.

155. Yakṣī am Osttor des großen Stūpa zu Sāñcī. Die schönste der Naturgöttinnen, die in dem alten Motiv der Baumumschlingung in rundplastischer durchbrochener Arbeit als tragende Stützen unter den Enden der wagerechten Torbalken angebracht sind.

Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.

156. Thūpārāma-Dāgoba bei der alten Hauptstadt Anurādhapura auf Ceylon. 244 v. Chr. erbaut, doch mehrfach erneuert, zuletzt im 13. Jahrh. Die Glockenform des Stūpa ist wohl nicht die des ersten Baues. Ringsum läuft ein vierfacher Ring freistehender Steinpfeiler, der einst zur Befestigung von Lampengirlanden gedient haben soll.

Nach Cave, Ruined Cities, Pl. 10.

157. Eingang der Lomas-Ṛiṣi-Höhle in den Barābar-Bergen bei Gayā. Um 257 v. Chr. Einfache und klare Nachbildung der Fassade eines hölzernen Caitya, dessen Struktur hier deutlich abzulesen ist. Hübscher Elefantenfries.

Nach Codrington, Ancient India, Pl. 1.

158. Eingang des Caitya zu Bhājā. Um 175 v. Chr. Hier ist nicht bloß die Fassade, sondern auch die innere Struktur des Holzbaues in genauer Nachbildung aus dem Felsen gehauen. In der Tiefe des Caitya ein Stūpa als Heiligtum. Seitlich Einzelzellen und Wohnhöhlen der Mönche.

Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta.

Tafel II. Inneres des Felsen-Caitya zu Kārlī. Ende des 1. Jahrh. v. Chr. Im Halbkreis-Chor des Langhauses der Stūpa. Die schmalen Seitenschiffe setzen sich als Umgang um den Chor fort. Im Schiff an Stelle der einfachen polygonalen Pfeiler schwere Gebilde mit mächtigen kreuzförmigen Basen, bauchigen Glockenkapitellen und Aufbauten, die von plastischen Gruppen (Elefantenreitern) gekrönt sind.

159. Vorhalle des Gautamīputra-Vihāra in Nāsik. Um 130 n. Chr. Dämonen tragen den heiligen Bau. Am Eingang die Götter als Wächter.

Nach Burgess, Monuments I, 162.

160. Eingang des Caitya zu Kārlī. Ende des 1. Jahrh. v. Chr. Die Fassade zerfällt in das riesige offene Sonnenfenster (Kudu) und den geschlossenen Unterteil, in dessen Mitte sich das Eingangstor befindet. Seitlich davon stehende Paare in hohem Relief, vielleicht fürstliche Stifter mit ihren Frauen, außerdem Buddha-Reliefs aus späterer Zeit.

161. Stifterfiguren, Relief an der Vorhalle des Caitya zu Kaṇheri. 2. Jahrh. n. Chr. Wohl eine Nachahmung des Vorbildes von Kārlī.

Photo der India Office Library.

162. Stehender Buddha. Laut Inschrift der Bodhisattva, ein Weihgeschenk des Mönches Bala, 123 n. Chr. Ein Werk der Schule von Mathurā. Roter Sandstein. Höhe 2,48 m. Sārnāth, Museum.

Photo des Archaeological Survey of India.

163. Tīrthankara. Kultstatue eines der Jina, der Erlöser der Jaina-Lehre. Archaisches oder streng archaistisches Werk im Stil der Mathurā-Schule des 2. Jahrh. n. Chr. London, Indian Museum.

Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 47.

164. Die Verehrung des Amṛita, des Göttertrankes, durch die Himmlischen. Relief vom Stūpa zu Amarāvatī. Ende des 2. Jahrh. n. Chr. Marmor. Jetzt in Madras, Government Museum.

Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 25.

165. Die Anbetung eines Stūpa. Relief vom Stūpa zu Amarāvatī. Ende des 2. Jahrhunderts n. Chr. Gutes Abbild eines mit Skulptur überdeckten Stūpa, wie es der Stūpa von Amarāvatī selber war. Im Hauptbild ist die Lehre wiederum durch ihr Symbol dargestellt, im Fries darüber aber der Buddha selber in der Szene seiner Versuchung durch Māra und seine Töchter. Marmor. Höhe 1,88 m. Madras, Government Museum.

Nach Burgess, Monuments II, 209.

166. Die Zähmung des Elefanten. Medaillonrelief vom Stūpa zu Amarāvatī. Ende des 2. Jahrh. n. Chr. Eine Szene aus der Legende des Buddha: links das wildgewordene Tier, in der Mitte die Bestürzung der Menschen, die Zuschauerinnen in den Fenstern, rechts mit den Jüngern der Buddha, vor dem der Elefant, gezähmt, sich zu Boden neigt. Madras, Government Museum.

167. Sitzender Bodhisattva, vielleicht Avalokiteśvara. Relief aus Takht-i-Bāhi, Gandhāra-Gebiet. 2.—3. Jahrh. n. Chr. Grauer Schiefer. Höhe 68 cm. Berlin, Museum für Völkerkunde.

Nach Lecoq, Buddhistische Spätantike I, 3.

168. Gautama Buddha als Büßer. Aus den Ruinen des Klosters Sikrī, Gandhāra-Gebiet. 2.—3. Jahrh. n. Chr. Der Buddha, durch vollkommene Kasteiung zum Skelett abgezehrt, in der Yoga-Stellung auf dem Grassitz, wo er die Erleuchtung empfängt. Auf dem Sockel anbetende Jünger. Höhe etwa 90 cm. Lahore, Central Museum.

Photo des Museums in Lahore.

Tafel III. Stehender Buddha aus Takht-i-Bāhi, Gandhāra-Gebiet. Die rechte Hand war vermutlich in der Gebärde des „Fürchtet euch nicht!" (Abhaya-mudrā) erhoben. 2.—3. Jahrh. n. Chr. Grauer Schiefer, Höhe etwa 1 m. Berlin, Museum für Völkerkunde.

Nach Lecoq, Buddhistische Spätantike I, 5.

169. Stehender Buddha und stehender Bodhisattva, dieser auch als Bildnis des Königs Duṭṭha Gāmaṇi gedeutet. Um 200 n. Chr. Dolomit, überlebensgroß. Mit mehreren ähnlichen Figuren auf der Plattform des Ruanveḷi-Dāgoba bei Anurādhapura, Ceylon.

Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 9, 10.

170. Der Buddha in der Versenkung. Dahinter ein Priester in derselben Meditationshaltung (Dhyāni-mudrā). Etwa 3. Jahrh. n. Chr. Dolomit, überlebensgroß. Früher bei Anurādhapura, jetzt im Museum zu Colombo.

DIE KLASSISCHE KUNST

173. Dhāmekh-Stūpa bei Sārnāth, an der Stelle des Gazellenhains bei Benares errichtet, wo der Buddha seine berühmte Predigt hielt. Wahrscheinlich 6. Jahrhundert n. Chr. Sehr zerstört. Jetzige Höhe 39 m.

174. Großer Stūpa-Tempel (Mahābodhi) zu Bodhgayā, an der Stelle errichtet, wo der Buddha die Erleuchtung empfing. An der Stätte viel älterer Tempel, die den heiligen Bodhi-Baum einschlossen und von denen noch Reste und Nach-

bildungen erhalten sind, wahrscheinlich im 6. Jahrh. erbaut. Auf Kosten der Könige von Birma in den Jahren 1105 und 1290 wiederhergestellt. Aufnahme vor der letzten Erneuerung von 1880, die dem Turm ein wesentlich verändertes Aussehen gab.

Nach Burgess, Monuments II, 173.

Tafel IV. Eingang des Caitya, Höhle 19, in Ajaṇṭā. Um 550 n. Chr. Die feinste, klassische Durchgestaltung der alten Caitya-Fassade.

Nach Codrington, Ancient India, Pl. 36.

175. Inneres des Caitya, Höhle 26, in Ajaṇṭā. Anfang des 7. Jahrh. Reichste Durchbildung der Innenarchitektur und des plastischen Schmucks. Der Stūpa nähert sich der Form des Altars mit dem Kultbild.

Photo des Archaeological Survey of India.

176. Freitreppe und Mondsteinschwelle (Irihanda-gala) im Tempel des heiligen Zahns (Daḷadā Māligāwa) in Anurādhapura, Ceylon. Halbkreis und Halbrosette begegnen als Dekorationsmotiv schon in Bhārhut. Die gegenständlichen Motive sind: Lotosblüte, Haṃsa-Fries (heilige Gänse), Ranke und die vier heiligen Tiere. Vielleicht 5. Jahrh. Durchmesser etwa 2,30 m.

Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.

177. Der Buddha als Prediger, die Hände in der Gebärde des Lehrens, „das Rad der Lehre drehend" (Dharmacakra-mudrā). Dargestellt ist wahrscheinlich die erste Predigt des Erleuchteten, auf dem Sockel die ersten fünf Jünger und Stifter. 5. Jahrh. Chunnār-Sandstein. Höhe 1,60 m. Sārnāth, Museum.

Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 3.

178. Stehender Buddha. Die rechte Hand war in der Abhāya-mudrā erhoben. 5. Jahrh. Roter Sandstein. Höhe 2,18 m. Aus dem Jamālpur-Schutthügel, jetzt in Mathurā, Archaeological Museum.

179. Stehender Buddha. Frühes 5. Jahrh. Kupferguß über einem Tonkern. Höhe 2,20 m. Aus Sulṭāngañj (Bengalen), jetzt in Birmingham, Museum and Art Gallery.

Photo des Museums in Birmingham.

180. Die Befreiung des Elefantenkönigs durch Viṣṇu. Nach einer Stelle des Bhāgavata Purāna wird der Elefantenfürst beim Bade von einer Schlange bedroht und ruft in der äußersten Gefahr Viṣṇu um Hilfe an. Dieser eilt, von seinem Reittier Garuda getragen, herbei und befreit den Elefanten. Rechts der Schlangenkönig (Nāgarāja) und seine Frau in anbetender Haltung. Oben krönende Genien. Relief am Viṣṇu-Tempel zu Deogaṛh. 5. Jahrh. Sandstein. Höhe etwa 1,50 m.

Nach Burgess, Monuments II, 252.

181. Viṣṇu, auf der Schlange Ānanta ruhend, die ihm als Pfühl und Baldachin dient. Zu seinen Füßen Śrī Devī, die Glücksgöttin, die ihm die Füße knetet, und Bhūmī Devī, die Göttin der Erde, seine Frauen. Dem Gott entwächst eine Lotosranke, auf deren Blüte der dreiköpfige Brahmā sitzt. Andere Götter eilen auf ihren Reittieren (Vāhana), auf Pfau, Elefant und Zebustier herbei. In der unteren Zone menschliche oder dämonische Kriegergestalten. Relief am Viṣṇu-Tempel zu Deogaṛh. 5. Jahrh. Sandstein. Höhe etwa 1,50 m.

Nach Burgess, Monuments II, 250.

182. Männlicher Torso mit fürstlichem Schmuck und Gazellenhaut, wahrscheinlich von einer Bodhisattva-Statue. Etwa 5. Jahrh. Roter Sandstein. Höhe etwa 1,10 m. Aus Sāñcī. Jetzt in London, Victoria and Albert Museum.

Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 17.

Tafel V. Nāga-König mit seiner Frau und Dienerin. Die Nāga oder Schlangengötter werden in menschlicher Gestalt, doch mit Schlangenköpfen über den Häuptern dargestellt. Der König sitzt in der lässigen Haltung des Fürsten (Mahārāja-līlā). Relief an der Fassade des Caitya, Höhle 19, in Ajaṇṭā. Um 550.

Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 72.

183. Götterpaar. Relief in Anurādhapura, Ceylon. 6.—8. Jahrh. Charakteristisch für Ceylon ist die Betonung des großen Mundes und der barocke Schwung, die malerische Behandlung des Reliefs.

Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 60.

184/185. Himmlische Frauen. Fresken in einer Galerie der Felsenburg Sigiriya, Ceylon. Die Burg wurde von König

Kassapa I. (479—497), dem Mörder seines Vaters, aus dem unzugänglichen Felsen gehauen und als Residenz bewohnt. Aus dieser Zeit stammen die Fresken, die gut erhalten, aber in dem schmalen Gang nicht photographierbar sind.

Photos nach Kopien im Museum zu Colombo.

186. Mittelsaal des Vihāra, Höhle 1, in Ajaṇṭā. Erste Hälfte des 7. Jahrh. Die Pfeiler sind mit Skulptur, Wände und Decken mit Malerei geschmückt. Beispiel der Innenräume und ihrer Ausmalung in den Felsenklöstern von Ajaṇṭā.

Nach Ars Asiatica X, 10.

187. Buddha-Dreiheit. Wandgemälde des 5. Jahrh. in Ajaṇṭā, Höhle 9. Der mittlere Buddha thronend und lehrend, die seitlichen stehend, die rechte Hand in der Gebärde des Schenkens (Varamudrā). Zu Seiten des Mittel-Buddhas Fürsten als Diener mit Yak-Wedeln (Caurī), vielleicht Bodhisattvas. Andere Gefolgsleute halten Schirme, das Abzeichen der Herrschaft, über die stehenden Buddhas.

Nach Griffiths, Ajanta I, 3. — Diese wie die meisten folgenden Abbildungen der Wandbilder von Ajaṇṭā nach den Kopien von Griffiths, die im großen und ganzen recht zuverlässig sind und die Darstellung vielfach besser erkennen lassen als die unter sehr schwierigen Verhältnissen hergestellten Blitzlichtaufnahmen der inzwischen immer weiter zerstörten Originale.

188. Buddha-Szenen, Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 19. Um 550 n. Chr. Oben und unten je drei thronende Buddhas in verschiedenen Mudrās, in der mittleren Reihe der schenkende, der Almosen empfangende und der lehrende Buddha in schlichten Bildern aus dem Leben.

Nach Griffiths, Ajanta I, 89.

189. Stehender Buddha mit Gläubigen. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 10. 5. Jahrh. Eine der älteren Darstellungen, die den strengen Stil der gleichzeitigen Gupta-Plastik zeigt.

Nach Griffiths, Ajanta I, 42.

190. Die Predigt des Buddha. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17. Um 500 n. Chr. Oben der stehende Buddha, in der Gebärde des Schenkens, von Verehrern umringt. Unten der Buddha auf dem Throne, predigend inmitten einer großen Versammlung, rechts die Mönchsgemeinde, links der Hof eines Fürsten, während auf Elefanten und Rossen neue Scharen verehrend herbeiströmen.

Nach Griffiths, Ajanta I, 54.

191. Buddhas Versuchung durch Māra. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 1. Erste Hälfte des 7. Jahrh. Den Erlösten bedrohen vergeblich die Krieger und Spukgestalten des Fürsten der Welt, vergeblich locken ihn die schönen Töchter des Vaters der Lust. Mit der Rechten ruft der Buddha die Erde zum Zeugnis an (Bhūmisparśa-mudrā). Rechts verläßt Māra enttäuscht und besiegt den Erlöser.

Nach Griffiths, Ajanta I, 8.

192. Prinz und Prinzessin mit Gefolge und Liebespaar. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17. Um 500 n. Chr. Dargestellt sind wohl zwei aufeinanderfolgende Szenen aus einer Jātaka-Legende. Blick in den Garten eines reichen Haushalts. Rechts ein Liebespaar beim Weingenuß in der offenen Säulenhalle vor dem Haus. Links ein Jüngling, vielleicht ein Prinz, zum Tore schreitend, daneben die zierliche Prinzessin zwischen ihren Frauen und Wächtern.

Nach Griffiths, Ajanta I, 58.

193. Der Ausritt des Bodhisattva. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 1. Erste Hälfte des 7. Jahrh. Links ein Gespräch des Fürsten mit seiner Gattin im Harem des Palastes, rechts der Ausritt des Prinzen mit einem reichen Gefolge von Musikanten und Dienern.

Nach Griffiths, Ajanta I, 13.

194. Die Jugend und Erziehung des Bodhisattva. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 16. Um 500 n. Chr. Dargestellt ist ein junger Prinz, vielleicht der historische Buddha, wie er im Hause aufgezogen und unterrichtet wird und sich mit seinen Genossen im Bogenschießen mißt.

Nach Griffiths, Ajanta I, 45.

Tafel VI. Prinzessin bei der Toilette. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17. Um 500 n. Chr. Im Park schmückt sich die Schöne mit Hilfe eines Handspiegels, links die Wedelträgerin, die Kühlung fächelt, rechts die Dienerin mit dem Toilettengerät.

Auch der Zwerg oder die Zwergin gehört zum fürstlichen Haushalt.
Nach Griffiths, Ajanta I, 55.

195. Kämpfende Bullen. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 1. Erste Hälfte des 7. Jahrh. Ein Beispiel für die Tierdarstellung der Inder.

196. Die Ceylon-Schlacht. Ausschnitt aus einem Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17. Um 500 n. Chr. Kriegselefanten in Schiffen bei der Landung. Auf den Elefanten der Fürst und Bogenschützen, die feindlichen Palisaden beschießend.
Nach Griffiths, Ajanta I, 73.

197. Disputation. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17. Um 500 n. Chr. Links die Palastdame, dem Asketen Einlaß gewährend. Rechts die Königshalle mit dem Fürsten und seinen Frauen, denen der Asket die Lehre predigt.

198. Kinnarī und Apsaras. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17. Um 500 n. Chr. Felsenlandschaft mit Pfauen und Vogeldämonen (Kinnarī). Von links durch die Lüfte schwebend der Zug der Himmelswesen (Apsaras), von Musikantinnen geleitet.
Nach Griffiths, Ajanta I, 60.

199. Affen und Pfauen in einer Landschaft. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 17. Um 500 n. Chr. Detail aus einer Landschaft; unten Reiter.
Nach Griffiths, Ajanta I, 86.

200. Kopf eines Bodhisattva. Fresko in Ajaṇṭā, Höhle 1. Erste Hälfte des 7. Jahrh. Die Hauptfigur einer großen Jātaka-Darstellung, links vom Eingang zur Cella mit den Buddha-Darstellungen (vgl. Abb. 186).
Nach Ars Asiatica X, 16. (Zugrunde liegt eine Originalphotographie.)

201. Frauen und Mädchen. Einzelfiguren aus Ajaṇṭā, Höhle 1 und 2. Erste Hälfte des 7. Jahrh.
Nach Zeichnungen von Griffiths. Griffiths, Ajanta I, Fig. 5, 8, 9.

202. Gott und Musikantin. Fragment eines Wandgemäldes aus Ming Öi bei Qyzil, Ostturkestan. Der weißhäutige Gott lehnt sich plaudernd auf die Schulter der dunkelhäutigen Musikantin. Sicher vor 700 n. Chr., wahrscheinlich 5. bis 6. Jahrh. Berlin, Museum für Völkerkunde.
Nach Lecoq, Buddhistische Spätantike IV, 7.

DIE KUNST DES BAROCK

205. Arjuna-Ratha und Draupadī-Ratha, Felstempel in Māmallapuram, Südindien. Um 600—650, aus dem gewachsenen Granitfels gemeißelt. Der Bau zur Rechten enthält das Bild einer weiblichen Gottheit und ist etwa 6 m hoch, der linke, etwa 7 m hohe, war anscheinend dem Śiva geweiht. Die Benennung der Tempel nach den Helden des Mahābhārata ist späteren Datums.

206. Gaṇeśa-Ratha, Felstempel in Māmallapuram. Um 600—650. Höhe etwa 9 m.

Tafel VII. Dharmarāja-Ratha, Felstempel in Māmallapuram. Um 600—650. Höhe etwa 12 m.

207. Bhīma-Ratha, Felstempel in Māmallapuram. Länge etwa 17 m, Breite und Höhe etwa 8 m.

208. Die Herabkunft der Gangā, Felsrelief in Māmallapuram. Das riesige Relief bedeckt die Felswand rechts von dem sog. Tempel der fünf Pāṇḍava. Die Darstellung des Mythus schließt sich an die Dichtung des Mahābhārata und des Rāmāyaṇa an. Da die Wesen verdürsten, tut König Baghīrata auf dem Berge Gokarna eine gewaltige Buße, bis Brahmā ihm seinen Wunsch gewährt und Śiva den himmlischen Gangā-Strom in seinen Haarflechten auffängt, um ihn dann auf die Erde zu entlassen. Die Götter und Gandharven, die Ṛiṣi und alle Tiere eilen herbei, um in seinen Fluten sich von jeder Befleckung zu reinigen. In der jetzt vermauerten Felsspalte war der Strom durch einen natürlichen Wassersturz dargestellt, plastisch aber durch die Figuren der Nāga angedeutet. König Baghīrata erscheint zweimal, einmal oben in Büßerstellung vor dem gewährenden Gott und wieder unten in Meditation vor der Tempelzelle des Śiva. (Vgl. Abb. 210.) Anfang des 7. Jahrh.

209. Liegende Rehe und Schildkröte, Teilgruppe aus der „Herabkunft der Gangā", unterhalb des sitzenden Büßers und der Tempelzelle (vgl. Abb. 210).

Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 82.

210. Mittelteil des Gangā-Felsreliefs.

211, 1. Eingang des Felstempels, angeblich der fünf Pāṇḍava, in Māmallapuram. 6.—7. Jahrh.

2. Ruhender Zebustier. Einzelheit aus der mit Skulptur bedeckten Rückwand des Tempels der fünf Pāṇḍava in Māmallapuram. Anfang des 7. Jahrh.

212. Rückwand im Tempel der fünf Pāṇḍava zu Māmallapuram. Anfang des 7. Jahrh. Das große Relief stellt Kṛiṣṇa dar, wie er den Berg Govardhana in die Lüfte hält; eine grandiose Darstellung des Lebens der Hirten und Hirtinnen.

Nach Ars Asiatica III, 47.

213. Inneres des Felstempels auf der Insel Elephanta bei Bombay. Der große Tempelkomplex ist in der zweiten Hälfte des 8. Jahrh. entstanden und dem Śiva geweiht.

214. Meditierender Śiva, Relief im Felstempel zu Elephanta. In den Lüften schweben Götter und Himmlische huldigend herbei. Stark zerstört.

215. Tanzender Śiva, als Naṭarāja, Relief im Felstempel zu Elephanta. Der Gott ist vielfältig, d. h. mit zahlreichen Armen und Beinen dargestellt, die er im gewaltig ausgreifenden kosmischen Tanz bewegt. Teilweise zerstört.

216, Tafel VIII. Der dreiköpfige Śiva, Maheśvaramūrti. Relief an der Hauptwand des Felstempels zu Elephanta. Die Hauptgestalt, auf die alles hinleitet, ist das gewaltige Brustbild des Śiva mit den drei Gesichtern (Trimukha), deren mittleres als sein schöpferischer, deren rechtes als sein zerstörender und deren linkes als sein erhaltender Aspekt gedeutet wird. Auch die riesige Krone und der Schmuck sind vielleicht symbolisch zu verstehen. Die Reliefwand ist etwa 4 m hoch.

Tafel VIII nach Ars Asiatica III, 15.

217. Linga-Schrein im Śiva-Felstempel zu Elephanta. Es sind zwei solche Schreine vorhanden, deren vier Türen von göttlichen Torhütern (Dvarapala) flankiert sind, und in deren Mitte sich ein Lingam (stilisierter Phallus als Symbol der zeugenden Götterkraft) erhebt.

218. Eingang des Felstempels von Elephanta.

219. Eingang des Indra-Sabhā-Tempels in Elūrā, mit dem Tor und dem freistehenden Tempel, aus dem gewachsenen Fels gemeißelt. Jaina-Anlage des 9. bis 11. Jahrh.

220. Umgang des Indra-Sabhā-Tempels in Elūrā.

Nach Burgess, Elura Cave Temples, Pl. 7.

221. Kailāsanātha-Tempel zu Elūrā. Zweite Hälfte des 8. Jahrh., begonnen zwischen 757 und 783. Der ganze Komplex ist aus dem Berg herausgehöhlt und in den Fels gemeißelt. In einem Hof mit Umgang entwickelt sich die Folge von Torbau, Tempel des Nandi-Stiers, Pfeilerhalle (Maṇḍapam) und Heiligtum (Vimāna). Der Tempel ist dem Śiva geweiht und heißt nach dem Weltberg Kailāsa, der als Lieblingsstätte des Gottes gilt.

222. Liebendes Paar in der Umschlingung. Einzelheit aus dem Skulpturenschmuck des Kailāsanātha-Tempels zu Elūrā.

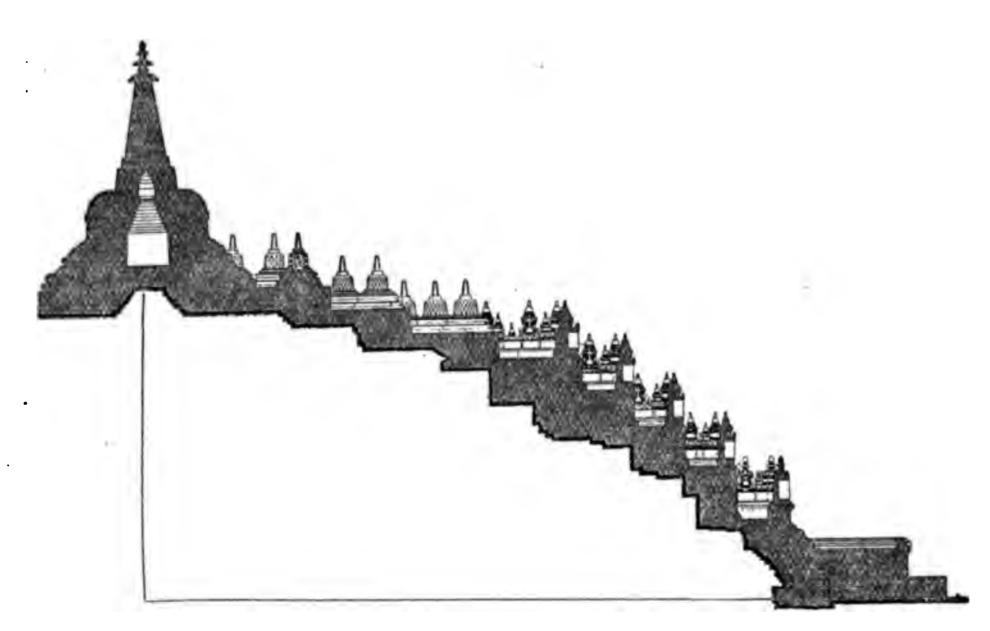
223. Rāvana, Śiva und Pārvatī. Reliefwand im Kailāsanātha-Tempel zu Elūrā. Die Darstellung des vielarmigen und vielköpfigen Dāmons Rāvana, der den Weltberg Kailāsa zu erschüttern versucht, während oben Śiva mit seiner Gattin Pārvatī und dem Gefolge sich gelagert hat, ist im Text (Seite 46) erläutert.

224. Dach des Heiligtums (Vimāna) zu Kalugumalai. 10. bis 11. Jahrh. Prachtvolles späteres Beispiel eines Felstempels im südlichen Stil.

Photo der India Office Library.

225. Paraśurāmeśvara-Tempel zu Bhuvaneśvara, Orissa. Um 750. Der Tempel ist dem Śiva-lingam geweiht und eines der ältesten durchgebildeten Beispiele des nördlichen, sog. Śikhara-Stils. Bhuvaneśvara ist eine der großen alten Kultstätten Indiens, mit zahllosen Tempeln des Viṣṇu- und Śiva-Dienstes.

226. Lokeśvara aus Kamboja. 6.—7. Jahrh. Lokeśvara ist der Bodhisattva Avaloki-



Querschnitt des Borobudur. (Nach Krom-Erp)

teśvara, der in Hinterindien zuweilen in einer Identifikation mit Śiva auftritt. Die Deutung ist nicht gesichert. Schwarzer Stein. Höhe 1,22 m. Brüssel, Sammlung Stoclet.
Nach Parmentier, L'Art Khmèr, Fig. 84.

Tafel IX. Himmlische Tänzerin (Apsara). Von einem Tempelsockel aus Tra-kiêu in Campā. 7. Jahrh. Granit. Höhe 63 cm. Jetzt in Tourane (Französisch Indochina), Musée Archéologique.

227. Hari-hara, die Vereinigung von Śiva und Viṣṇu in einer Gestalt. Die rechte Körperhälfte zeigt die Attribute Śivas, die linke die des Viṣṇu. Anfang des 7. Jahrh. Früher in Prasāt Andet, jetzt im Museum zu Phnoṁ Peñ (Kamboja).
Nach Groslier, Art Khmèr, Pl. 4.

228. Nische einer Außenwand des Caṇḍi Kalasan, Mitteljava. Der Tempel, in der Prambanam-Ebene gelegen, ist von einem der Śailendra-Könige im Jahre 779 der Tārā, d. h. der weiblichen Form des Bodhisattva Avalokiteśvara, geweiht worden. Der einzige, sicher datierte Bau dieser Periode.
Abb. 228–232 und Taf. X nach Photos des Karl-Ernst-Osthaus-Archives in München.

229. Caṇḍi Pawon, kleiner Tempel im Osten des Borobudur, Mitteljava. Ende des 8. Jahrh. Nach der Wiederherstellung.

230. Lehrender Buddha. Hauptfigur in der Cella des Caṇḍi Mendut, eines größeren Heiligtums im Südosten des Borobudur, Mitteljava. Ende des 8. Jahrh.

Tafel X. Vajrāsattva-Buddha, in der Gebärde des Lehrens (Dharmacakra-mudrā). Aus einem Stūpa auf der obersten Terrasse des Borobudur Ende des 8. Jahrh. Aus dem System der sechs Dhyāni-Buddhas, von denen vier 92 mal je auf einer der vier Seiten des Baus, vom ersten bis zum vierten Umgang, einer 64 mal in den Nischen des fünften Umgangs und einer 92 mal in den Stūpen der obersten Terrasse dargestellt waren.

231. Umgang einer oberen Terrasse des Borobudur. Man sieht die erzählenden Reliefs, die den Umgang, hier nur auf der Innenwand, begleiten, darüber die Buddha-Nischen und die kleinen krönenden Stūpen der Umgänge.

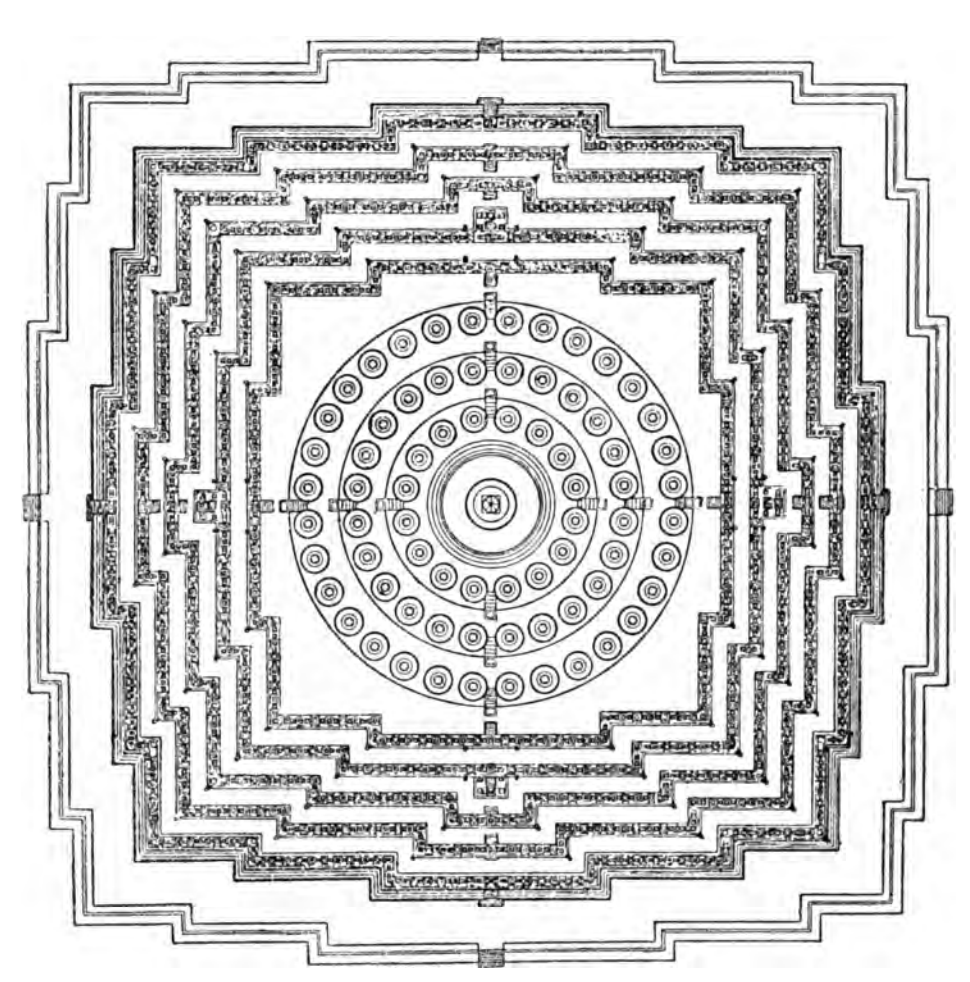
232. Die Stūpen der obersten Terrassenkreise des Borobudur.

233. Zwei Reliefs an der Innenwand des ersten Umgangs des Borobudur. Oben ein Relief der oberen Reihe, die das Leben des Buddha nach der Legende des Lalitavistara darstellt: der künftige Buddha badet im Fluß Narañjanā, Göttersöhne streuen, ihm zu huldigen, Aloe- und Sandelholzpulver und himmlische Blumen ins Wasser. Unten ein Relief der unteren Reihe, die Avadāna- und Jākata-Szenen bringt: der Bodhisattva Sudhāna spricht mit den wasserholenden Frauen der Kinnara-Prinzessin am Brunnen. Höhe der Reliefs etwa 1 m.

Nach Krom-Erp, Barabudur I, 16, 86.

234. Tempel der Bhavānī in Bhatgaon (Nepāl). 1703 errichtet, vielleicht nach dem Vorbild viel älterer Bauwerke. Man beachte die Kombination der Vierzahl (quadratischer Grundriß) und der Fünfzahl (Stufenpyramide des Sockels, Interkolumnien, Stufenpyramide der Dächer). Diese nepālesischen Stockwerktürme erinnern an die Pagoden Chinas und Japans, aber auch an steinerne Stufentempel auf Java und hölzerne Tempeltürme auf Bali. Man denkt an den Riesenturm des Kaniška in Puruṣapura. Vielleicht ist eine sehr frühe indische Holzbauform die gemeinsame Grundlage.

Phot. Dr. Martin Hürlimann, Zürich.



Grundriß des Borobudur. (Nach With)

237. Râjarânî-Tempel in Bhuvaneśvara. Wahrscheinlich um 1150, nach älteren Gelehrten um 1000 v. Chr. Der durchgebildete Typus des Śikhara.

238. Kandârya-Mahâdeva-Tempel in Kajurâho, Bundelkhaṇḍ. Zwischen 950 und 1050 erbaut. Gesamthöhe 35,4 m. In großartiger Steigerung Vorhallen, Maṇḍapam und Śikhara hinter- und übereinander emporstrebend.
Phot. Johnston & Hoffmann, Calcutta.

239. Türlaibung am Osttor des Sonnentempels (Sûrya Deul) zu Konâraka, Orissa. Um 1238 bis 1264. Beispiel architektonisch-plastischer Gliederung.

240. Sonnentempel zu Konâraka, Orissa. Um 1238—1264 erbaut. Erhalten ist nur das Maṇḍapam, während der hohe Śikhara-Turm zerstört ist. Zerstörungen in der Mitte der Fronten sind ausgebessert. Der Tempel hält mit den skulpierten Rädern an seiner Basis, den abgeschirrten Rossen und Elefanten zu seinen Seiten die Idee des Götterwagens (Vimâna) fest.

241. Lingarâja-Tempel in Bhuvaneśvara. Um 1000 n. Chr. Blick in einen Gesamtkomplex zahlreicher Einzeltempel derselben Zeit.

242. Sûrya-Tempel zu Mudherâ, Gujarât. Vielleicht 11. Jahrh., sicher vor 1391. Teilweise zerstört. Schmuckhafteste Durchbildung und Durchbrechung aller Bauglieder durch Skulptur.
Nach Havell, Ideals of Indian Art, Pl. 17.

243. Tempel des Âdinâtha Tîrthankara auf dem heiligen Berge Âbû, 1032 von Vimala Shâ gestiftet. Durchblick durch die Säulenhalle auf das Tor zum inneren Heiligtum. Der Tempel ist ganz aus weißem Marmor erbaut.

244. Tempel des Neminâtha Tîrthankara auf dem Berge Âbû, 1232 von Tejahpâla gestiftet. Auch hier der Durchblick auf das innere Heiligtum. Weißer Marmor.

245. Kuppelrelief im Âdinâtha-Tempel auf dem Berge Âbû. Rosette, in den 12 inneren und 24 äußeren Blütenblättern je eine Tänzerin, im äußeren Ring 32 Tänzerinnen, wohl als Apsaras gedacht.

246. Pfeilerhalle eines Jaina-Tempels in Delhi. Wohl 15.—16. Jahrh.
Nach Architectura Indiana, Pl. 45.

Tafel XI. Caumukh, Jaina-Tempel, in Satruñjaya, Gujarât. Caumukh (Caturmukha) heißt soviel wie Viergesicht. Erbaut 1618.

247. Der Tempelberg Satruñjaya (Pâlitânâ) in Gujarât. Eines der großen Heiligtümer und Pilgerstätten der Jaina, eine heilige Stadt, die nur am Tage besucht, bei Nacht verlassen ist. Alte Tempel seit 860, neue und erneuerte von 1530, 1618 usw.

248. Der große Râjrâjeśvara-Tempel in Tanjor, dem Śiva geweiht. Vollendet vor 1012. Vorne ein niedriges Maṇḍapam, dahinter die steile Pyramide des Vimâna.
Phot. Wiele & Klein, Madras.

249. Seitenaufgang des Râjrâjeśvara-Tempels in Tanjor.

250. Subrahmaniya-Tempel in Tanjor, dem Kârttikeya, einem Sohne Śivas, geweiht. In der alten südindischen Tradition mit reichster schmuckhafter Durchbildung. 17. oder 18. Jahrh.

251. Hoyśaleśvara-Tempel in Halebîd, Maisûr. Von den Hoyśala-Königen erbaut und 1311 unvollendet hinterlassen. Ausgeführt ist nur das Untergeschoß der riesigen Bauanlage, dieses aber ganz überdeckt mit Reliefplastik. Von unten nach oben zuerst eine Folge von Tierfriesen, dann Szenen aus dem Râmâyaṇa, ferner ein breiter Fries mit Göttern und Apsaras in hohem Relief.

252. Torturm (Gopuram) des Tempels in Strevelliputur, Südindien. In dem steilen Ansteigen streng und klar zusammengehalten.

253. Zweiter Torbau (Gopuram) des Tempels in Srirangam, Südindien. 17. bis 18. Jahrh. Die Plastik überwuchert den architektonischen Kern.

254. Tempel des Sundareśvara Śiva in Madura, erbaut von Tirumala Nâyyak (1623—1659). Blick auf die flachgedeckten Säulenhallen und die riesigen Tortürme.

Tafel XII. Tempel des Jambukeśvara (Śiva) in Trichinopoly, Südindien. Heiliger Teich mit Säulenhallen und Umgang. 17. Jahrh.

255. Grundriß des Tempels von Śrīrangam. Der Plan zeigt das Wachstum des Tempelbezirkes um einen inneren Kern und die Anordnung der immer riesiger werdenden Gopuras. Die innersten Teile 13.—14. Jahrh., die äußeren 17. bis 18. Jahrh.
Nach Griggs, India, Pl. 53.

256. Holzgeschnitzter Götterwagen in Maisūr. 17.—18. Jahrh. Der Wagen wird bei den jährlichen Prozessionen benutzt und von Elefanten gezogen.

257. Puḍu-Maṇḍapam (Vorhalle) des Mīnākṣī-Sundareśvara-Tempels in Madura. Erbaut von Tirumala Nāyyak (1623 bis 1659). Üppigste Entfaltung barocker Plastik.

258. Andere Ansicht derselben Vorhalle.

259. Brunnenhaus zu Aḥmadābād. Beispiel des indo-islamischen Mischstils. Etwa 16. Jahrh.

260. Lotos-Mahal-Pavillon im Königspalast zu Vijayanagar. 14.—16. Jahrh. Zerstört 1565. Indische Grundmotive mit islamischem Einfluß.

Tafel XIII. Steinerne Elefanten, auf der Nordseite des Sūrya-Tempels zu Konāraka. Sie sind wie die Rosse der Südseite als abgeschirrte Zugtiere des Götterwagens gedacht. Um 1238—1264.

261. Erotische Skulpturen am Sūrya-Tempel zu Konāraka. Der Geschlechtsakt hat in den indischen Religionen oft eine kultische, ja mystische Bedeutung.

262. Weiblicher Torso. Gipsabguß, wahrscheinlich von einem der Tempel in Orissa. 11.—13. Jahrh.

263. Apsara. Gipsabguß von einem Tempel in Orissa. 11.—13. Jahrh. London, Victoria and Albert Museum.
Nach Havell, Ideals of Indian Art, Pl. 12.

264. Apsara, einen Ring ins Ohr fügend. Fragment, vielleicht vom Tempel in Khajurāho. Um 1000 n. Chr.? Berlin, Sammlung Brandt.
Neuaufnahme des Propyläen-Verlages.

265. Tārā, die weibliche Form des Bodhisattva Avalokiteśvara. Bronze aus Nepāl. Etwa 16. Jahrh. Berlin, Sammlung Jeidels.

266. Sundaramūrti-Svāmi, ein śivaitischer Heiliger, der im 8. Jahrh. lebte. Statuette des 12.—13. Jahrh. Kupferguß, Höhe 37 cm. Gefunden in Poḷonnāruva, Ceylon, jetzt im Museum zu Colombo.
Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 63.

267. Pattinī Devī, die Göttin der Keuschheit. Auch als Tārā gedeutet. Kupferguß, vergoldet. Höhe 1,46 m. Aus Ceylon. London, British Museum.
Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 48.

268. Śiva Naṭarāja, der tanzende Śiva. Der Gott hält in der rechten Hand eine kleine Trommel (Ḍamaru), in der linken eine Flamme. In den Locken ein Löwenhaupt, eine Schlange, die Mondsichel und andere Abzeichen. Unter den Fuß tritt er einen Zwerg, der Unwissenheit oder Täuschung (Māra) bedeutet. Einst umgab ein großer Flammenkranz die ganze Figur. Südindische Bronze. Höhe etwa 1,20 m. Typus des 10.—12. Jahrh., vielleicht später. Madras, Government Museum.

269. Kopf des Śiva Naṭarāja Abb. 268.

270. Kṛiṣṇa erwartet seine Geliebte Rādhā im Garten. Miniatur eines Manuskripts aus Gujarāt. 16. Jahrh. Auf Papier, 23 : 17,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
Photo des Museums in Boston.

271. Madhu-mādhavī Rāgiṇī, Sturmwolken, Donnerrollen und ihre Wirkung auf das Herz der Frauen darstellend. Miniatur aus einer Rāgmālā-Folge. Diese Bilder illustrieren die 36 Rāgās oder Rāgiṇīs, d. h. die musikalischen Tonweisen und die ihnen entsprechenden Gemütsstimmungen durch lyrische Szenen. Rājputen-Stil, Anfang des 17. Jahrh. Auf Papier, 25 : 17,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
Photo des Museums in Boston.

272. Kṛiṣṇa kehrt am Abend mit den Herden nach Gokula heim. Hirten und Hirtinnen geleiten ihn, Frauen schauen aus den Fenstern und Balkonen. Rājpu-

tische Miniatur aus Pahāṛī, Kāṅgṛā. Ende des 18. Jahrh. Auf Papier, 27 : 21,5 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

Photo des Museums in Boston.

Tafel XIV. Varsā-Vihāra. Die Umarmung des Kṛiṣṇa und der Rādhā unter der Regenwolke. Ringsum Kühe, Hirten und Hirtinnen, die unter Bäumen vor dem Regensturz Zuflucht suchen. Eine Szene des Kṛiṣṇa-Mythos, der im Sinne der Natursymbolik und des Stimmungsbildes gedeutet ist. Miniatur aus Rājasthānī. Etwa 17. Jahrhundert.

Nach Gangoly, Rajput Painting, Pl. 43.

273. Rās Līlā (Ausschnitt): ein Chor von Frauen, Liebhaberinnen des Kṛiṣṇa. Rājputische Miniatur aus Pahāṛī, Kāṅgṛā. Ende des 18. Jahrh. Auf Papier, 10 : 8 cm. Boston, Museum of Fine Arts.

Photo des Museums in Boston.

274. Viṣṇu, von Garuda getragen. Das vergöttlichte Bildnis des Königs Erlanga von Ostjava († 1043), einst in der Wand des Begräbnis-Badeplatzes des Königs. Jetzt im Museum zu Majakerta (Ostjava).

Photo des Karl-Ernst-Osthaus-Archives, München.

275. Prajñā Pāramitā, die Verkörperung der höchsten Erkenntnis, als Bodhisattva. Um 1290 oder 1350. Höhe 1,26 m. Einst in Caṇḍi Siṅgasāri, Ostjava, jetzt im Rijks Ethnographisch Museum zu Leiden.

Nach Coomarasvamy, Viśvakarmā I, 5.

276. Trailokya-vijaya, den Triumph der Buddha-Lehre über Śiva und Pārvatī verkörpernd. Kleinbronze, Höhe 15 cm. Etwa 12. Jahrhundert. Aus Yogyakarta, Mitteljava, jetzt im Museum zu Batavia.

Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.

277. Gaṇeśa, der elefantenähnliche Sohn des Śiva und der Pārvatī, der Gott der Weisheit. 1239 datiert. Statue aus Jimbe bei Blitar, jetzt in Bara, Ostjava.

Photo des Karl-Ernst-Osthaus-Archives, München.

278. Die trauernde Sita in der Gefangenschaft bei Rāvana, mit ihrer Dienerin. Motiv aus dem Rāmāyaṇa. Flachrelief auf der Nordseite des Sockels von Caṇḍi Panataran, Ostjava. 13. bis 14. Jahrh. Beispiel für den flächenhaft-ornamentalen Stil des spätjavanischen Reliefs und der Zeichnung.

Photo des Karl-Ernst-Osthaus-Archives, München.

Tafel XV. Göttin der Fruchtbarkeit, in Gestalt einer schwangeren Frau. Holzstatuette mit farbiger Fassung aus Bali. 19. Jahrh. Zandvoort, Sammlung Freiherr von der Heydt.

279. Grundriß des Tempels Aṅkor Vāt in Kamboja. Erste Hälfte des 12. Jahrhunderts.

Nach Fournerau-Porcher, Ruines d'Angkor, Pl. 17.

280. Front des Tempels Aṅkor Vāt.

281. Galerie des mittleren Hofs in Aṅkor Vāt. An der rechten Wand in flachem Relief unten die Höllenstrafen, dann ein Garuda-Fries, oben die Himmelsfreuden.

282. Galerien und Zwischenturm des Haupteingangs in Aṅkor Vāt.

Nach Fournereau-Porcher, Ruines d'Angkor, Pl. 19.

283. Turmbekrönung des Bayon in Aṅkor Thom̊, Kamboja. Erste Hälfte des 11. Jahrh. Die Türme waren als Caturmukha-Lingas (Lingam mit vier Gesichtern) und Sinnbilder des Śiva gedacht.

Nach Fournereau-Porcher, Ruines d'Angkor, Pl. 38.

284. Ober- und Unterwelt, die Freuden der Himmelswelten und die Qualen der Verdammten darstellend, getrennt durch einen Garuda-Fries. Flachrelief an der Südwand der mittleren Galerie des Aṅkor Vāt.

285. Viṣṇu kämpft wider die Asura. Flachrelief in der mittleren Galerie des Aṅkor Vāt.

Nach Fournereau, Ruines Khmères, Pl. 90.

286. Himmlische Tänzerin (Apsara). Dekoratives Relief in Aṅkor Vāt. Erste Hälfte des 12. Jahrh.

Nach Fournereau, Ruines Khmères, Pl. 44.

287. Nāga-Buddha: Buddha unter dem Schirm des Nāga-Königs. Etwa 12. Jahrhundert. Aus Kampong Thom̊, Prāh-Khān, Kamboja. Jetzt in Paris, Musée Indochinois.

Nach Fournereau, Ruines Khmères, Pl. 105.

288. Ânanda-Tempel in Alt-Pagān, Birma. 1082—1090 erbaut.
Phot. Thompson, London.

289. Mingalazedi-Stûpa in Alt-Pagān, Birma. 1274 erbaut. Man beachte die Verwandtschaft des Grundrisses mit dem des Borobudur auf Java.

290. Mahābodhi - Tempel in Alt - Pagān, Birma. 1215 nach dem Vorbild von Bodhgayā erbaut. Neu ist der hohe Unterbau, die Ecktürme usw.

291. Silbertempel in Mandalay, Birma. Zweite Hälfte des 19. Jahrh. Holzbau mit reichstem Schmuck.

292. Phra-Prang im Vāt Cheng zu Bangkok, Siam. 19. Jahrh. Letzte Ausgestaltung des Stûpa.

293. Tempel im Königspalast zu Bangkok, Siam. 19. Jahrh.

294. Geschnitztes Portal im Tempel Vāt Suthat zu Bangkok. Von Phra Lötla, dem zweiten König der jetzigen Dynastie, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrh. errichtet, angeblich unter eigenhändiger Mitarbeit und nach einem Vorbild aus der 1757 zerstörten Stadt Ayuthiā.
Photo des Karl-Ernst-Osthaus-Archives, München.

295. Türflügel eines Bücherschranks mit Darstellungen aus der Buddha-Legende. Die Flucht des Bodhisattva auf dem Roß Kanthaka, mit dem Rosselenker Cana. Schwarzlack, mit Perlmutter eingelegt, das Pferd vergoldet. Im Tempel Vāt Benchamabophit zu Bangkok. 19. Jahrh.
Photo des Karl-Ernst-Osthaus-Archives, München.

296. Der Donnergott Ramesuon verfolgt die Blitzgöttin Me Kala, die das Blitzjuwel in der Hand hält, über den Himmel. Bild in Schwarz-Gold-Lack auf einem Gong aus gehämmerter Bronze. Herkunft aus Phra Bat, die Lackarbeit aus Südsiam. Leipzig, Museum für Völkerkunde (Sammlung Döhring).
Photo des Karl-Ernst-Osthaus-Archives, München.

Tafel XVI. Buddhakopf aus Siam. 11. bis 12. Jahrh. Stein mit vergoldetem Lacküberzug. Höhe 34 cm. Boston, Museum of Fine Arts.
Photo des Museums in Boston.

DIE ANFÄNGE

299. Bronzepauke (T'ung-ku). Wagerecht stehende große Pauke oder Trommel zum rituellen Gebrauch. Auf vier Füßen ruhend, oben von einem Paar Mandarinen-Enten bekrönt. Auf beiden Seiten eine menschenähnliche Figur mit Maske, deren Glieder in Ornament übergehen. Ältere Chou-Dynastie, etwa erste Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. Bronzeguß, vielleicht einst mit Metalleinlagen. Osaka, Sammlung Sumitomo Kichizayemon.
Nach Senoku Seishō, Pl. 130.

300. Zwei Gefäße für Opferwein (Yü). Das eine in Gestalt eines Untiers mit aufgerissenem Rachen, das mit beiden Armen einen an seine Brust gepreßten Mann festhält, das andere in der klassischen Form als bauchige Vase mit Deckel, durch vier Rippen senkrecht gegliedert, auf dem Bauch je eine stilisierte Maske mit Augen (Tao-tieh), die wagerechten Bänder paarweise mit stilisierten Tieren geschmückt. Alter und Technik wie Abb. 299. Osaka, Sammlung Sumitomo Kichizayemon.
Nach Senoku Seishō, Pl. 58, 68.

301, 1. Becher für Opferwein (Tsun). Der sich öffnende Hals, der Bauch und der Fuß des Gefäßes klar gegliedert und doch zu einer Einheit zylindrischer Form verbunden. Man beachte den verschiedenen Grad der Plastizität des Ornaments, dessen Hauptmotiv auch hier die stark stilisierte dämonische Maske (Tao-tieh) ist.
2. Kessel für Opferfleisch (Ting). Ein einfacher Kessel mit zwei Henkeln, der auf drei Füßen steht, aus den einfachen Formen frühen Töpfergeräts abgeleitet. Alter und Technik beider Gefäße wie Abb. 299. Osaka, Sammlung Sumitomo Kichizayemon.
Nach Senoku Seishō, Pl. 1, 91.

302. Weinkrug (Hu). Die rituelle Bestimmung ist fraglich. Die Wände sind in wagrechte Streifen gegliedert, auf denen ein Gewimmel phantastischer Tiere (Drachen u. dgl.) und kämpfender Menschen oder Geister dargestellt ist. Bronzeguß, die figürliche Darstellung in hellem Metall eingelegt. Höhe 38 cm. 2. Jahrh. vor bis 2. Jahrh. n. Chr. Berlin, Ostasiatisches Museum.
Photo des Ostasiatischen Museums, Berlin.

Tafel XVII. Gefäß für Opferwein (Tsun). Im Gegensatz zu dem älteren Beispiel schlankere Gestaltung auf rechteckigem Grundriß, der Fuß von zwei Tieren getragen und mit reichster plastischer Ausschmückung durch Tiere als Henkel, Eckverzierungen und Friese. Der Körper des Gefäßes selbst ist in weichem Relief mit einem reichen Bandgeschlinge schlangenhafter Körper bedeckt. Um den Deckel ein doppelter Kranz durchbrochener Blütenblätter, in der Mitte ein stehender, flügelschlagender Kranich. Die Tiere wahrscheinlich sinnbildlich für Himmelsrichtungen und Elemente. Vielleicht ist eben dies ein Charakteristikum, durch das alle diese Geräte als geweiht und als Gegenstände des Kultus, wohl des Totenkultus, bezeichnet wurden. Dünnwandige Bronze, einst mit Gold eingelegt. Dieses Gefäß stammt mit einer großen Anzahl anderer aus dem reichen Schatz von Hsin-chêng-hsien (Prov. Honan), der 1923 ausgegraben wurde. Ein einziges Gefäß trägt eine Inschrift, aus der chinesische Archäologen eine Datierung in das 6. Jahrh. v. Chr. erschließen. Wahrscheinlicher ist das Ende der Chou-Zeit, etwa das 4.—3. Jahrh., wenn nicht eine noch spätere Entstehungszeit. Das vorliegende Stück ist in seinem plastischen Schmuck aus einer großen Anzahl vorhandener Bruchstücke, aber anscheinend richtig zusammengesetzt worden. Höhe etwa 80 cm. Jetzt mit dem größten Teil des Bronzefundes in einem besonderen Gebäude des Wên-

miao (K'ung-tse-Tempels) der Provinzhauptstadt K'ai-fêng-fu (Honan).

303, 1. Zweiteiliges Kochgefäß (Chiao-tou). Kugelform aus zwei Hälften, die mit Ösen zum Zusammenschließen und mit je drei Henkeln, bzw. Füßen versehen sind. Das Gefäß diente vielleicht profanen Zwecken, es ist typisch für die schlichte und reine Formung der Han-Dynastie (2. Jahrh. vor bis 2. Jahrh. n. Chr.). Bronze. Osaka, Sammlung Sumitomo Kichizayemon.

2. Becher für Opferwein (Ku). Ritualbronze der Chou-Dynastie. 2.—1. Jahrtausend v. Chr. Osaka, Sammlung Sumitomo Kichizayemon.

Nach Senoku Seishō, Pl. 20, 116.

304, 1. Tierkampf. Ein Hirsch oder Renntier, die Stangen des Geweihs in geohrte Vogelköpfe endigend, von einem Raubtier angefallen. Im Thema und in der Formenbehandlung der sog. Skythenkunst des nordasiatischen Ländergürtels aufs engste verwandt. Beschläg aus Gold. Han-Dynastie. Angeblich in der Provinz Hunan ausgegraben. 1926 im Kunsthandel in Peking (Dr. Herbert Müller), später in London.

2. Phönix. Beschläg aus vergoldeter Bronze. Im Stil der Chou-Bronzen, vielleicht zweite Hälfte des 1. Jahrtausends v. Chr. 1926 in China erworben, später im Besitz der Kunsthandlung Dr. Otto Burchard u. Co., Berlin.

DIE KUNST DES ALTERTUMS

307. Knabe oder Diener. Oberteil einer Figur aus gebranntem und bemaltem Ton. Grabbeigabe der Han-Dynastie (2. Jahrhundert vor bis 2. Jahrh. n. Chr.). Höhe 30 cm. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Neuaufnahme des Propyläen-Verlags.

308. Stehendes Roß, einen bogenbewehrten Barbaren, der auf dem Rücken liegt, unter sich tretend. Granit, überlebensgroß. Vor dem Grabhügel des Feldherrn Ho Ch'ü-ping († 117 v. Chr.), dessen Grabmal nach der Gestalt des Berges Ki-lien auf Befehl des Kaisers errichtet worden ist. Ältestes datierbares Beispiel der chinesischen Steinskulptur. Hsüping-hsien bei Si-an-fu (Prov. Shensi).

309. Schreitender, geflügelter Löwe. Steinfigur am Grab des Kao Yi bei Ya-chou-fu (Prov. Ssetschuan). Anfang des 3. Jahrh. n. Chr.

Nach Segalen, Mission, Pl. 54.

310. Torpfeiler von der Umfriedung des (alten) Tempels der Gottheit T'ai-shi, d. h. des Sung-shan, des zentralen der fünf heiligen Berge des alten China. Die Quader sind mit ornamentalen und figürlichen Flachreliefs bedeckt, die Bekrönung bildet die Formen eines Ziegeldaches nach. Datiert 118 n. Chr. Der (erneuerte) Tempel liegt 8 Li östlich von Têng-fêng-hsien, südlich des Sung-shan, im Herzen der Provinz Honan.

Nach Chavannes, Mission, Pl. 1.

311, 312, Tafel XVIII. Ansicht und Einzelheiten zweier skulpierter Steinpfeiler, die den Eingang zum Grabe des Shên flankierten. Im oberen Abschluß Nachbildung des komplizierten Gebälksystems einer Holzarchitektur und des Ziegeldaches. Auf allen leeren Flächen Reliefdarstellungen: Phönixe, Drachen und dämonische Masken, Zwerge als Träger der Ecken, wilde Jagden und Geister, auf Hirschen reitend. Man beachte die verschiedenen Arten des Reliefs und die Stilsicherheit in der Durchbildung. 2. Jahrh. n. Chr. Bei Ch'ü-hsien (Prov. Ssetschuan).

Nach Segalen, Mission, Pl. 16, 19, 20, 23.

313. Die Musik der Geister. Steinrelief einer Grabkammer, datiert 113 n. Chr., wahrscheinlich aus Shantung. Die Darstellung ist im einzelnen noch nicht klar gedeutet. Höhe 88 cm. Früher Sammlung Tuan Fang, jetzt Sammlung Freiherr von der Heydt, als Leihgabe im Ostasiatischen Museum zu Berlin.

Photo des Ostasiatischen Museums, Berlin.

314. Wand mit gepreßten Tonziegeln im Grab des Pao San-niang bei Chao-hua-hsien (Prov. Ssetschuan). Um 200 n. Chr. Neben dem geometrischen Ornament kehrt das wohl im Totenkult begründete Motiv des Mannes, der im Wagen einem Tore zueilt, immer wieder.

Nach Segalen, Mission, Pl. 58.

315. **Oben: Reiterkampf und Bogenschützen; unten: Wagenzug mit Musikanten. Eingetiefte Reliefgravierungen auf den steinernen Wandplatten einer kleinen Opferhalle vor dem Grabhügel des sog. Hsiao-t'ang-shan (Hügel der von kindlicher Liebe errichteten Opferhalle) bei Fei-ch'eng-hsien (Prov. Shantung). Die Halle hat im Innern eine Breite von 4,52 m und eine Tiefe von 2,32 m, ihre nach Süden offene Front ist in der Mitte von einem achteckigen Pfeiler geteilt. Die Darstellungen der Wände zeigen Kämpfe und Jagden, feierliche Aufzüge und Empfänge, aber auch mythische Wesen und Erscheinungen. Die Inschrift eines Besuchers (129 n. Chr.) gilt als terminus ante. Die Entstehungszeit ist wohl das 1. Jahrh. vor oder nach Chr.**
Reproduziert nach Papierabklatsch, Chavannes, Mission, Pl. 45, 50.

316—318. Flachreliefs über vertieftem Grunde auf den steinernen Wandplatten mehrerer Grabkammern der Familie Wu bei Kia-hsiang-hsien (Prov. Shantung). Die einzelnen Kammern hatten innen eine Breite von etwa 2,10 m, eine Tiefe von etwa 1,40 m und eine Höhe von etwa 1,40 m. Sie waren innen mit Flachreliefs bedeckt und gehörten zu einer größeren Grabanlage, deren noch erhaltene Torpfeiler im Jahre 147 n. Chr. errichtet worden sind. Die Inschriften ergeben als weitere Daten 148, 151 und 167 n. Chr. Zu der Familie Wu gehörten um diese Zeit mehrere hohe Beamte und Offiziere des Reiches, die teilweise hier bestattet zu sein scheinen. Der ganze Komplex wird nach einem von ihnen Wu-liang-tse, d. h. Heiligtum des Wu Liang genannt. Die Darstellungen sind mythischer und historischer Natur. Der wiederholt vorkommende Empfang in der Halle (Abb. 316 oben) und die oft wiederkehrenden Wagenzüge (Abb. 316 unten) sind nicht mit Sicherheit gedeutet. Wahrscheinlich stellen sie nicht historische Szenen dar, sondern stehen mit den Vorstellungen vom Fortleben der Seele im Zusammenhang. Die Luftreise des Königs Mu, der auf einem von zwei schnellen Rossen gezogenen Wagen die Himmel durcheilt, um die göttliche Herrin des Westens und den König des Ostens zu besuchen, ist eine Episode des romanhaften Epos von diesem sagenhaften Kaiser (Abb. 317). Das dritte der abgebildeten Reliefs (Abb. 318) zeigt oben einen treuen Wagenlenker, der seinen verwundeten Herrn mit dem Wagendach beschützt, in der Mitte das berühmte Attentat des King K'o auf den Kaiser Ts'in Shi Hoang-ti, unten die mythischen Urwesen Fu-hsi und Nü-kua, rechts die männliche und links die weibliche Gestalt.
Nach Chavannes, Mission, Pl. 123, 129, 131.

319. Wunderbare und Segen bedeutende Erscheinungen. Steingravierung auf dem in den Fels gemeißelten Ehrenmal des Präfekten Li Hsi, der im Süden der Provinz Kansu eine Straße durch unwegsames Gebiet ausgebaut hatte, und dem ebenda im Jahr 171 n. Chr. ein Denkmal gestiftet wurde. Dargestellt sind oben der gelbe Drache und der weiße Hirsch, unten die Zwillingsbäume, die Riesenähre und der Baum des süßen Taus, alles wunderbare Naturerscheinungen, die als Zeugnisse göttlicher Segenskräfte und hoher Herrschertugenden galten.
Nach Chavannes, Mission, Pl. 167.

320. Opfermahl. Teil einer Steingravierung aus der Opferhalle vom Grab des Chu Wei, eines Generals und Markgrafen der Han-Dynastie, bei Chin-hsiang-hsien (Prov. Shantung). Man sieht die Zubereitung und Darbringung der Speise- und Trankopfer bei einem der feierlichen Ahnenopfer, die das Li-ki beschreibt.
Während die Abb. 316—319 Papierabreibungen wiedergeben, bei denen die Oberfläche der Steinplatte schwarz, die Vertiefungen weiß erscheinen, ist hier durch photographische Umsetzung eines Abklatsches die Fläche weiß, die Zeichnung schwarz herausgebracht.

321. Gruppe von Männern. Farbige Malerei auf weißem Grund von einer in Ton gepreßten Giebelplatte, die im Innern eines Grabhügels der Han-Dynastie bei Lo-yang (Prov. Honan) ausgegraben worden ist. Die Darstellung, die als Fries eine Reihe von Männern im Gespräch zeigt (das vorliegende Bild ist ein Ausschnitt), ist noch ungedeutet. Boston, Museum of Fine Arts.

322. Zwei Gottheiten. Farbige Lackmalerei auf einem Tablett, das laut Inschrift im Jahre 69 n. Chr. in der kaiserlichen Werkstatt zu Chêng-tu (Prov. Ssetschuan)

entstanden ist und in einem Grabe bei Pyŏng-yang (Nordkorea) ausgegraben wurde. Ob die, wie es scheint, auf einem Felsgipfel oder einem Baumstrunk thronende Gestalt männlich oder weiblich ist, ob die knieende die Gattin oder Dienerin darstellt, ist ungewiß. Tōkyō, Archäologisches Institut der Kaiserlichen Universität.

Nach Bukkyō Bijutsu, Maiheft 1926.

DIE KUNST DES ÜBERGANGS

325—329. Ku K'ai-chi: Fünf Bilder aus der Bildrolle zu den „Lehren der Hofmeisterin". Eine Reihe von Einzelbildern mit beigeschriebenem Text aus dem gleichnamigen Werk des Chang Hua (232—300 n. Chr.), dem berühmten Maler Ku K'ai-chi (344—406) zugeschrieben. Von manchen Gelehrten als Original, von anderen als Kopie der T'ang-Dynastie angesehen, die aber den Stil des Ku K'ai-chi im wesentlichen treu bewahrt habe. Farbige Malerei auf einer langen Seidenrolle, der jedoch Anfang und Ende fehlen. London, British Museum. — Die Abbildungen geben im einzelnen folgende Szenen wieder: Abb. 325. Die Hofmeisterin, die ihre Lehren niederschreibt, mit zwei Damen des kaiserlichen Hofhalts. — Abb. 326. Die Vorwürfe des Gatten, die von der Frau mit Ehrfurcht und Ergebenheit aufgenommen werden. — Abb. 327. Das Gespräch am Bettrand, wohl als Beispiel der ehelichen Harmonie. — Abb. 328. Die Toilette des Gatten, dem die Frau vor dem Spiegel das lange Haar kämmt, und der die fertige Frisur nachprüft. — Abb. 329. Die kinderreiche Familie, als Beispiel der Eintracht des Gatten und seiner Frauen und der sorgsamen Kindererziehung.

Photos des British Museum, London.

330, 331. Bilder zu dem Gedicht über die Flußgöttin Lo-shên, einem Werk des Ts'ao Chi vom Jahre 222 n. Chr., dem Ku K'ai-chi zugeschrieben, wahrscheinlich Kopie der Sung-Dynastie nach einem Werk des 4.—5. Jahrhunderts. Bildrolle auf Seide, früher in der Sammlung Tuan Fang, jetzt in der Freer Gallery of Art zu Washington. Unsere Bilder zeigen die Flußfahrt auf der bequem eingerichteten Dschunke und den Dichter, der des Abends am Ufer sich niedergelassen hat, und dem die Göttin erscheinen wird.

Photos der Freer Gallery of Art, Washington.

332. Inneres eines koreanischen Königsgrabes, westlich von Pyŏng-yang (Nordkorea). Etwa 6. Jahrh. n. Chr. Man sieht von der Abschlußwand in das Innere der eigentlichen Grabkammer und dahinter in den Vorraum und den Gang, der vom Eingang des Grabhügels ins Innere führt. Der Raum ist auf dem Bewurf der Steinwände, der Decke und der Eingangspfeiler ausgemalt. Die Malerei gibt eine Holzarchitektur wieder. Um die Pfeiler winden sich goldene Drachen auf rotem Grund. Unter der Decke Phönixe, darüber Friese mit Sternbildern, mit Wolkenbändern, Wasserwellen, Feuerflammen, in den Zwickeln Sonne und Mond, im Mittelpunkt eine Blumenrosette. An den Hauptwänden ein thronendes Paar und Opferprozessionen, in der Vorhalle Wächterfiguren.

Nach einer japanischen Zeichnung, Chōsen koseki zufu II, 538.

333, 334. Wand- und Deckengemälde der Grabkammer angeblich des Königs Yang-won, westlich von Pyŏng-yang (Nordkorea). Etwa 6. Jahrh. n. Chr. Die Malerei ist hier direkt auf die geglätteten Granitquader aufgetragen. Auf den Wänden des quadratischen Raums die Tiere der vier Himmelsrichtungen: Schildkröte und Schlange („der schwarze Krieger" für Norden), der gelbe Drache (Osten), die roten Phönixe (Süden), der weiße Tiger (Westen). Auf den Laibungen und Feldern der Decke ein Rankenfries, kosmische Landschaften, mythische Tiere, im Zentrum die Sonne.

Nach Chōsen koseki zufu II, 613, 616, 618.

335. Der Grabweg des Prinzen Hsiao Chi († 529) bei Nanking. In der Ebene östlich von Nanking befanden sich die Gräber einer Reihe von Kaisern und Prinzen der kurzlebigen Liang-Dynastie (502—556). Erhalten sind nur die in bescheidenen Dimensionen gehaltenen

Grabwege, die in der Regel aus einem Löwenpaar, einem Säulenpaar und einem Paar Inschrifttafeln bestehen, oder Teile dieser Steindenkmäler.
Nach Segalen, Mission, Pl. 86.

336. Säule mit Inschrift vom Grabweg des Prinzen Hsiao Ching († 528) bei Nanking. Das Vorbild der Säule, deren unterer Schaft griechisch erscheint, ist in Indien zu suchen. Ein echt chinesisches Dämonenrelief als Träger der Inschrifttafel. Die Inschrift selbst in Spiegelschrift, die der gegenüberstehenden Säule war dieselbe in normaler Schrift.
Nach Segalen, Mission, Pl. 85.

337. Kopf eines brüllenden Löwen vom Grabweg des Prinzen Hsiao Ching († 528) bei Nanking.
Nach Segalen, Mission, Pl. 77.

338. Fabeltier vom Grab des Kaisers Ch'i Wu-ti († 493) bei Nanking. Der Kaiser gehört noch der vorangehenden Ch'i-Dynastie (479—502) an.
Nach Segalen, Mission, Pl. 70.

339. Geflügelter Löwe vom Grabweg des Prinzen Hsiao Hsiu († 518) bei Nanking.
Nach Segalen, Mission, Pl. 73.

340. Pagode. Mittelpfeiler eines Felstempels (Höhle 19) von Yün-kang bei Ta-t'ung-fu (Prov. Shansi). Etwa Ende des 5. Jahrh. Offenbar die genaue Nachbildung eines hölzernen Stockwerkturms auf quadratischem Grundriß.
Nach Chavannes, Mission, Pl. 241.

Tafel XIX. Ziegelpagode des Tempels Sung-yüeh-sse in einem Tale des Sung-shan bei Têng-fêng-hsien (Prov. Honan), laut Inschrift 523 erbaut. Der Grundriß bildet ein Zwölfeck, die Anzahl der Stockwerke beträgt fünfzehn. Beide Zahlen sind ungewöhnlich, ebenso wie der Umriß des Baues, der auf indische Anregung hinweist; in dem benachbarten Kloster Shao-lin-sse lebte um dieselbe Zeit der indische Patriarch Bodhidarma, der Stifter der Ch'an-Lehre.
Nach Shina Bukkyō Shiseki II, 140.

341. Vorhalle eines Felstempels (Höhle 9) in Yün-kang. 5. Jahrh. n. Chr. Der schmale Vorraum, aus dem die Tür und das Oberfenster rechts in den Hauptraum führen. Einzelheiten der Plastik und die Bemalung sind erneuert, so daß alles etwas zu derb erscheint.
Nach Shina Bukkyō Shiseki II, 34.

342. Stehender Buddha aus der sog. Nakṣatra-Höhle von Schortschuq, südlich Qaraschar in Ostturkestan. Vielleicht 7.—8. Jahrh., doch in Typus und Stil erheblich älter. Lehm mit farbiger Bemalung. Höhe 121 cm. Berlin, Museum für Völkerkunde.
Nach Lecoq, Buddhistische Spätantike I, 39.

343. Sitzender Buddha aus der sog. Kirin-Höhle von Schortschuq. Entstehungszeit und Stil wie Abb. 342, ebenso die Technik. Höhe des Sockels 32 cm, der Figur 66 cm. Berlin, Museum für Völkerkunde.
Nach Lecoq, Buddhistische Spätantike I, 3.

344. Hinduistische Gottheiten. Reliefs aus der Vorhalle eines Felstempels (Höhle 8) in Yün-kang. 5. Jahrh. Der dreiköpfige Gott auf dem Stier ist nach Chavannes Śiva (Maheśvara), die fünfköpfige Gestalt auf dem Vogel deutet Sirén als Garuda-König, wohl mit Unrecht.
Nach Chavannes, Mission, Pl. 224, 226.

345. Sitzender Buddha. Relief einer Nische im Felstempel 17 von Yün-kang. Ende des 5. Jahrh.
Nach Chavannes, Mission, Pl. 255.

346. Sitzender Bodhisattva, wohl Maitreya, der Buddha des künftigen Weltalters. Nische in der Nordwand des Felstempels Ku-yang-tung (auch Lao-kün-tung genannt) zu Lung-mên. Um 500—525.
Nach Shina Bukkyō Shiseki II, 97.

347. Die Buddhas Prabhutaratna und Śākyamuni. Diese Darstellung geht auf eine Stelle des Saddharma-pundarika-Sūtra zurück, wo der historische Buddha durch Glaubenskraft den Buddha Prabhutaratna erscheinen läßt und mit ihm in den Lüften ein Religionsgespräch führt. Eine buddhistische Transfiguration. Feuervergoldete Kleinbronze, datiert 518. Höhe 26 cm. Paris, früher Sammlung Peytel, jetzt im Louvre.

348. Sitzender Bodhisattva, vielleicht Maitreya. Steinfigur aus dem Tempel Pai-ma-sse, dem berühmten ältesten Tempel des Buddhismus in China, östlich von

Lo-yang. Anfang des 6. Jahrh. Höhe 1,90 m. Boston, Museum of Fine Arts.
Photo des Museums in Boston.

Tafel XX. Sitzender Bodhisattva, vielleicht Avalokiteśvara oder Maitreya. Erste Hälfte des 6. Jahrh. Herkunft aus Si-an-fu (Prov. Shensi). Marmor. Tōkyō, Sammlung Hayasaki Kōkichi.
Nach Tōyō Bijutsu Taikwan XIII, 56.

349. Buddhistische Votivstele vom Jahre 554. Das oberste der erhaltenen Reliefbilder stellt in der Mitte die Buddhas Śākyamuni und Prabhutaratna, begleitet von den Bodhisattvas Baiśajyaraja und Avalokiteśvara dar, links den meditierenden Buddha und rechts denselben als Waldeinsiedler. In dem Felde darunter in der Mitte der thronende Śākyamuni zwischen den Jüngern Ananda und Kassyapa, seitlich zwei Bodhisattvas und zwei Vajrapani (Glaubenshüter mit Donnerkeilen). In den unteren Reihen kultische Symbole und Stifterbildnisse. Die Stele war nach den ausführlichen Inschriften die Stiftung einer größeren Anzahl von Personen, um damit sich, ihren Angehörigen und allen Wesen zeitliches und ewiges Heil zu verschaffen. Herkunft aus der Provinz Shansi. Boston, Museum of Fine Arts.
Nach Chavannes, Six Monuments, Pl. 39.

350, 351. Buddhistische Votivstele vom Jahre 543. Auf der Vorderseite, vor einer großen Mandorla stehend, Śākyamuni Buddha zwischen Ananda und Kassyapa und zwei Bodhisattvas. Auf dem Sockel zwei ruhende Löwen (größtenteils zerstört), neben der Inschrift zwei Vajrapani. Die Rückseite zeigt oben in flachem Relief Śākyamuni und Prabhutaratna im Gespräch, zwei stehende Bodhisattvas und sechs kniende Mönche. Auf dem Sockel vier von zwölf Geisterkönigen, Dämonen der Fische (wohl für Wasser), Berge, Bäume und wahrscheinlich des Feuers, also von vier Elementen. Boston, Museum of Fine Arts.
Nach Chavannes, Six Monuments, Pl. 12, 20.

352, 353. Skulpturen der Mittelgrotte Pin-yang-tung in Lung-mên, südlich von Lo-yang (Prov. Honan). Der Grundriß der Grotte ist ein allseitig abgerundetes Rechteck von etwa 10 m Breite und 8 m Tiefe, die Wände vereinigen sich oben zu einer Kuppel, die Gesamthöhe beträgt etwa 12 m. Als plastische Mittelgruppe an der dem Eingang gegenüberliegenden Hauptwand ein Riesenbuddha zwischen zwei Bodhisattvas; weitere stehende Bodhisattvas und Buddhas schließen sich an den Seitenwänden an. Die Wandfelder zwischen und über diesen Figuren zeigen in Reliefstreifen Szenen aus der Buddha-Legende, Beter und himmlische Heerscharen, die zwischen Lotosblüten und Baldachingehängen auch noch die Decke schwebend erfüllen, so daß der gesamte plastische Schmuck des Raumes wie ein einziger großer Hymnus wirkt. Die Reliefs mit den Prozessionszügen des stiftenden Fürsten und seiner Gattin (Abb. 352) befinden sich an den Wänden zu beiden Seiten des Eingangs. Nach einer ausführlichen Weihinschrift außen neben dem Eingang hat man die Grotte als eine Stiftung des Prinzen oder Königs T'ai von Wei aus dem Jahr 642 angesehen. Nach Omura Seigai bezieht sich diese Inschrift auf eine Nachbargrotte. Die Mittelgrotte Pin-yang-tung ist nach ihm eine Stiftung des Kaisers Hsüan Wu zum Gedächtnis seiner Mutter, der Kaiserin-Witwe Wên Chao, und wurde 523 vollendet. Die Stilvergleichung macht dieses Datum sehr einleuchtend.
Nach Chavannes, Mission, Pl. 293, 296 u. Shina Bukkyō Shiseki II, 64.

354. Kopf eines Bodhisattva. 6. Jahrh. Dunkler Stein. Brüssel, Sammlung Stoclet.

355. Kopf eines Buddha oder Bodhisattva. Um 600 n. Chr. Stein. Früher Stockholm, Sammlung Fåhraeus.

356. Stehender Bodhisattva, angeblich Akasagarbha, doch wahrscheinlicher Avalokiteśvara (jap. Kwannon). Vielleicht koreanischen Ursprungs, um 600 n. Chr. entstanden. Bemaltes Holz. 2,14 cm hoch. Als Eigentum des Tempels Hōryuji bei Nara jetzt im Kaiserlichen Museum zu Nara.
Nach Japanese Temples, Pl. 177.

357. Śākyamuni Buddha, zwischen zwei Bodhisattvas thronend. Von Kuratsukuri no Obito Tori, dem Enkel eines um 520 eingewanderten Chinesen, im Jahr 623 geschaffen. Das zentrale Kultbild im Kondō des Tempels Hōryuji bei

Nara. Bronzeguß auf hölzernem Postament. Höhe der Buddha-Figur selbst 68 cm, der gesamten Gruppe mit Nimbus und Sockel etwa 2 m.

Nach Japanese Temples, Pl. 178.

358. Sitzender Bodhisattva, gewöhnlich als Kwannon, neuerdings als Maitreya, der Buddha des kommenden Weltalters, gedeutet. Um die Mitte des 7. Jahrh. entstanden. Dunkles Holz, ohne eine Spur von farbiger Fassung. Höhe 1,56 m. In dem kleinen Kultraum des Chuguji, eines zum Tempel Hōryuji gehörigen Nonnenklosters bei Nara.

DIE KLASSISCHE KUNST CHINAS

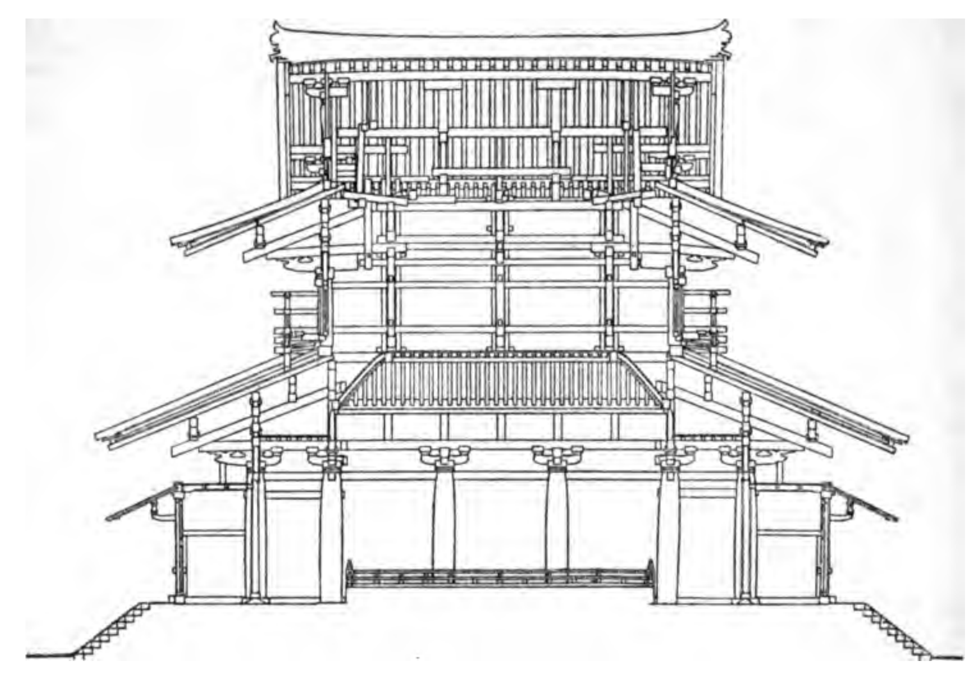
361. Der innere Bezirk des Tempels Hōryuji bei Nara. Aus der Entstehungszeit erhalten sind das Haupttor (Chūmon), die große Halle (Kondō) und die Pagode. Der gedeckte Umgang, der den ganzen Bezirk im Rechteck einschließt, entspricht dem alten Zustand, ist aber neueren Datums. Die rückwärtige Halle, die dem Haupttor gegenüberliegt, ist an Stelle eines einst größeren und prachtvolleren Tempels errichtet. Der Tempel ist im Jahr 607 begründet und erbaut worden, brannte jedoch etwa hundert Jahre später nieder und wurde um 711 wiederhergestellt. Die obengenannten Gebäude stammen wahrscheinlich aus dieser Zeit. Ansicht von der Südostecke.

362. Das Mitteltor (Chūmon) des Hōryuji, von außen (Süden) gesehen. Seitlich der Tordurchgänge die holzgeschnitzten Riesengestalten zweier Wachdämonen (Vajrapani, jap. Kongo Rikishi).

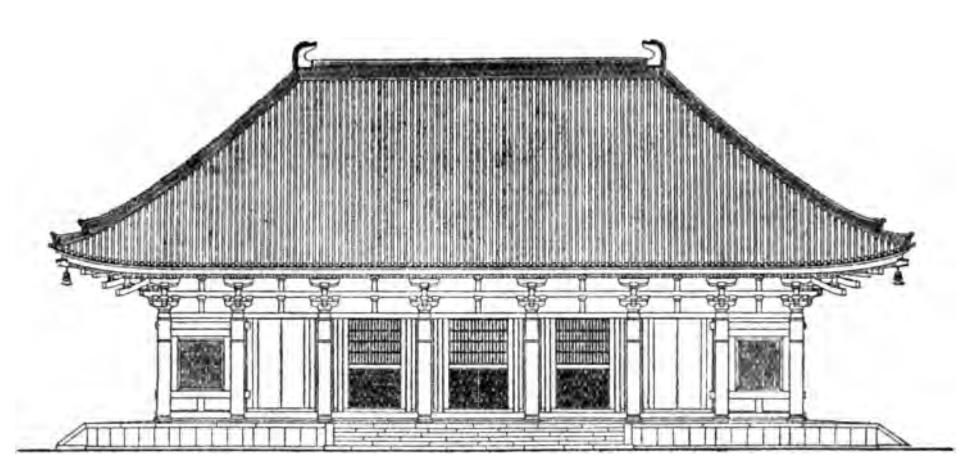
Nach Japanese Temples, Pl. 14.

Tafel XXI. Kondō (wörtlich „Goldene Halle") und Pagode des Hōryuji, von Norden gesehen. Die beiden Umgänge im Erdgeschoß beider Gebäude stammen aus jüngerer Zeit und stören die Klarheit des architektonischen Aufbaus. Vielleicht sind auch die Geländer der oberen Stockwerke und die Drachenpfeiler des obersten spätere Zutat.

Nach Japanese Temples, Pl. 7.



Kondō des Hōryuji. Längsschnitt. Wahrscheinlich um 711. (Nach Japanese Temples)



Kondō des Tōshōdaiji. Aufriß der Front. Gegen 760. (Nach Japanese Temples)

363. Kondō (Goldene Halle) des Tempels Tōshōdaiji bei Nara. Die Haupthalle des Tempels, der von dem chinesischen Priester Chien-chên (jap. Kanshin) gegründet wurde, nach einer Quelle im Jahre 759 auf Befehl der Kaiserin Kōken zum Andenken an den 756 verstorbenen Kaiser Shōmu, nach anderer Angabe schon 754 zu Lebzeiten des Kaisers. Chien-chên war 753 mit 180 Schülern aus China gekommen, und die Gebäude sind zweifellos genau nach seinen Angaben, d. h. nach chinesischen Vorbildern dieser Zeit erbaut. Charakteristisch ist das große, einfache Dach und die säulengetragene offene Vorhalle vor dem geschlossenen, breit gelagerten und wenig tiefen Kultraum. Alles dies sind Neuerungen gegenüber dem älteren Bautypus.

364. Dreistöckige Pagode des Hokiji, eines kleinen Tempels unweit des Hōryuji bei Nara. Der sehr schlicht und klar gefügte Bau stammt wahrscheinlich aus der Gründungszeit des Tempels im Anfang des 7. Jahrh. und ist vielleicht die älteste Pagode Japans.

Nach Japanese Temples, Pl. 15.

365. Eingang eines Felsentempels in Lung-mên. Zweite Hälfte des 7. Jahrh. Man sieht in den Nischen auf Lotosblüten die Fünfergruppen des Buddha zwischen den beiden Jüngern und den beiden Bodhisattvas, die für das 7. Jahrh. charakteristisch sind. Die fünfstöckige Pagode links ist als Darstellung eines Gebäudetypus interessant.

Nach Chavannes, Mission, Pl. 307.

366. Der Buddha Vairocana. Hauptfigur des Riesenfelstempels in Lung-mên, den die Kaiserin Wu-hou in den Jahren 672—675 aushauen ließ. Die ungeheure in den Berg geschlagene Bresche, deren drei Hauptwände Skulpturen tragen, während die Seite gegen den Fluß offen ist, war einst vielleicht überdeckt, die Felsendecke muß aber eingestürzt oder das Tempeldach verschwunden sein. Die Hauptfigur der Rückwand beherrscht heute das gesamte „Drachentor", d. h. den Durchbruch des Flusses I-ho durch die Felsen von Lung-mên. Die Höhe des sitzenden Buddha allein beträgt etwa 8 m, die unteren Teile sind stark zerstört. Vairocana ist eine Art Ur- und All-Buddha der mystischen Geheimlehren des späteren Mahāyāna. Er tritt ebenso wie Amitābha, der Buddha des westlichen Paradieses, erst nach der Rückkehr Hsüan Ts'angs aus Indien (645) in China stärker hervor.

Nach Chavannes, Mission, Pl. 351.

367. Sitzender Bodhisattva, in einem der Felstempel des T'ien-lung-shan („Himmelsdrachenberg", Prov. Shansi), Höhle 17. Wie die Wei-, so hatten auch die Ch'i-Tataren im 6. Jahrh. in den Bergen südwestlich ihrer Hauptstadt, des heutigen Tai-yüan-fu, ein Felsenheiligtum mit zahlreichen Grotten „geöffnet". Wie in Lung-mên wurden diese auch in der T'ang-Zeit weiter vermehrt. Das vorliegende Beispiel stammt wohl aus dem 7. Jahrh. Wie dort sind auch hier die Skulpturen, soweit sie nicht Riesendimensionen haben, in den letz-

ten Jahren größtenteils zerstört worden, um die herausgeschlagenen Stücke in den Kunsthandel zu bringen. Der Kopf der hier abgebildeten oder einer benachbarten Figur ist heute im Berliner Ostasiatischen Museum.

Nach Tenryusan Sekikutsu, Pl. 69.

368. Gruppe eines Buddha und eines Bodhisattva, ebenda, Höhle 18. 7. Jahrh., wenig früher als die Figur Abb. 367. Die aus dem weichen Fels gehauenen, unterlebensgroßen Figuren waren ursprünglich bemalt.

Nach Tenryusan Sekikutsu, Pl. 78.

Tafel XXII. Śākyamuni Buddha, mit der Gebärde der Furchtlosigkeit und der Zeugnisanrufung (Abhaya- und Bhumisparsa-mudrā). Im Nimbuskreis die sieben Buddhas der vergangenen Weltalter. Marmorfigur aus China. Etwa zweite Hälfte des 7. Jahrh. Tōkyō, Sammlung Hayasaki Kōkichi.

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan XIV, 129.

369—371. Sitzender Riesenbuddha und vier Patriarchen. Steinfigur und Steinreliefs aus Granit im Felsentempel Sök-kul-am bei Kyŏng-yu in Südkorea. Kyŏng-yu war die Hauptstadt des Silla-Reiches, am Berghang im Osten der einstigen Stadt stehen heute noch die Reste des Tempels Pul-kok-sa, und jenseits des Bergkammes, mit dem Blick auf das östliche Meer, wurde um 743—766 aus riesigen Granitquadern nach dem Vorbild chinesischer Felsentempel das runde und überwölbte Heiligtum Sök-kul-am errichtet. Der Buddha thront frei in der Mitte des Raumes. Die untere Wand bedeckt ein Plattenfries mit stehenden Gestalten: Wachgottheiten, Welthüter, Bodhisattvas und zehn Patriarchen, Jünger des Buddha, die ähnlich wie in zwei Felstempeln von Lung-mên (Hsiang-shan) als Priester in den verschiedensten Stellungen und Gebärden erscheinen.

Nach Chōsen koseki zufu V, 1841, 1864, 1865, 1869. Abb. 370: Phot. Dr. F. Stoedtner, Berlin.

372. Relief einer großen Bronzeglocke aus einem Tempel in Kyŏng-yu, Südkorea. Zwei in Lüften schwebende, musizierende Devata oder Apsaras mit Harfe und Mundorgel. Die Glocke wurde 774 als Stiftung des Königs Keikyō (jap. Schreibung!) zum Gedächtnis seines



Ost-Pagode des Tempels Taemaji bei Nara. Aufriß. Anfang des 8. Jahrhunderts. (Nach Japanese Temples)

Großvaters König Seitoku (ebenso, regierte 703—713) gegossen.

Nach Chōsen koseki zufu IV, 1659.

373. Yakushi Buddha = Bhaiṣajya gūrū, der Buddha des östlichen Paradieses, der alle Krankheiten und Übel Heilende. Zu seinen Seiten stehend die Bodhisattvas Nikkō und Gakkō (= Sūryaprābha und Candraprābha, Sonnenglanz und Mondglanz). Hauptfiguren im Kondō des Tempels Yakushiji bei Nara. Um 700. Nach einer Tradition 698 vollendet und 718 aus Okamoto nach Nara überführt, nach einer anderen von dem Priester Gyōgi nach einem koreanischen Vorbild gegossen. Schwarz glänzende Bronze. Gesamthöhe 2,75 m.

Nach Japanese Temples, Pl. 205.

374, 375. Figuren und Rückwand eines kleinen Altarschreines. Amida (Amitâbha) Buddha zwischen den Bodhisattvas Kwannon (Avalokiteśvara) und Seishi (Mahâsthamaprâpta). Auf der Rückwand fünf wiedergeborene Seelen, anbetend auf Lotosblüten. Der (nicht abgebildete) Boden stellt einen Teich mit Wasserwellen dar. Das Ganze versinnlicht das westliche Paradies Sukhavatī des Amida Buddha. Es ist im Oberteil eines bemalten hölzernen Schreins mit beweglichen Türen eingeschlossen und war eine Art Hausaltar der Tachibana Fujin, der 733 verstorbenen Mutter der Kaiserin Kômyō. Boden, Rückwand, Nimbus und Figuren in Bronzeguß. Höhe des Buddha allein 47 cm. Entstehungszeit um 700. Im Kondō des Tempels Hôryuji bei Nara.
Nach Japanese Temples, Pl. 210, 211.

376, 377. Inneres des Kondō des Tempels Tôshôdaiji bei Nara. Auf der Götterbühne zwischen den vier Welthütern die große Dreiheit des Roshana (Vairocana) Buddha zwischen Yakushi Buddha und der tausendarmigen Kwannon. Die Statue des Roshana (Abb. 376), in der sog. Kanshitsu-Technik aus Lackschichten über einem Korbgeflecht modelliert und vergoldet, stammt nach der Tradition von dem chinesischen Meister Sse-t'o. Entstehungszeit gegen 760. Höhe der Figur etwa 3,60 m.
Nach Japanese Temples, Pl. 29, 239.

378. Fukūkensaku Kwannon (Amoghapâsa Avalokiteśvara) mit acht Armen. Die Hauptfigur des sog. Sangatsudō (= Halle des dritten Monats) des Tempels Tōdaiji in Nara, die im Jahre 733 von Kaiser Shōmu gestiftet worden ist. Die beiden betenden Gestalten zur Seite werden als Bonten und Taishakuten (Brahmâ und Indra) oder als Nikkō und Gakkō (s. o.) gedeutet; sie gehören vielleicht nicht ursprünglich an diese Stelle. Die Hauptfigur ist in Lackschichten über Ton modelliert, Nimbus und Zutaten aus Bronze. Ihre Höhe beträgt 3,60 m.
Nach Bukkyō Bijutso Shiryō II, 32.

Tafel XXIII. Bonten (Brahmâ)? Oberteil der zur Rechten der Kwannon (Abb. 378) stehenden Figur. Ungebrannter Ton, mit Fasern vermischt und über einem Holzkern modelliert, darüber Bemalung. Höhe der Figur 2 m. Im Sangatsudō des Tôdaiji zu Nara.
Nach Japanese Temples, Pl. 226.

379. Bonten (Brahmâ)? Kopf einer von zwei etwa lebensgroßen Figuren von ähnlicher Gewandung und Haltung wie die vorigen, die ebenfalls die Hauptgestalt des Sangatsudō begleiten und als Bonten und Taishakuten gedeutet worden sind. Dieselbe Technik und Entstehungszeit.
Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō II, 76.

380, Tafel XXIV. Zwei der vier Himmelskönige (jap. Shitennō, Sanskr. Lokapâla oder Devarâja). Die vier Gestalten stehen auf den vier Ecken der Ordinationsbühne im Kaidanin des Tôdaiji, wo die Priesterweihen erteilt wurden. Sie gehörten einst wahrscheinlich zu derselben Gruppe von Statuen wie die Figuren Abb. 378 und Tafel XXIII. Material und Technik sind identisch. Höhe ca. 1,60 m. Die Himmelskönige stehen als gewaltige Krieger, in Lederpanzer gehüllt, auf den Leibern niedergetretener Dämonen der Finsternis. Sie führen verschiedene Waffen, einer eine Schreibrolle und Pinsel. Entstehungszeit etwa 750.
Nach Japanese Temples, Pl. 229.

381. Torso einer Wachgottheit, wohl von einem Paar der buddhistischen Wachgötter (Vajrapani). Eisenguß im Typus des 8. Jahrh., doch vielleicht spätere Entstehung. Höhe 52 cm. Herkunft aus China. Sammlung Freiherr v. d. Heydt, als Leihgabe im Ostasiatischen Museum zu Berlin.

382, Tafel XXV. Einer der zwölf Himmelsfeldherren (Jūnishinshô), welche die zwölf Verheißungen des Yakushi Buddha verkörpern und als Anführer großer Dämonenheere die Lehre und ihre Gläubigen beschirmen. Die etwa lebensgroßen (1,70 m hohen) Figuren umstehen im Zwölfeck die Götterbühne des Tempels Shinyakushiji zu Nara und das zentrale Kultbild des Buddha. Sie sind aus luftgetrocknetem Ton modelliert und waren in glühenden Farben, die Gesichter abwechselnd rot und grün, bemalt. Im Halbdunkel der weiten Halle ein gewaltiger Eindruck. Als Künstler gilt

Tori Hada, die Entstehungszeit ist 760 bis 780 n. Chr.

383. Śâkyamuni Buddha. Unterlebensgroße Lackfigur (hohle Kanshitsu-Technik) im Tempel Jingoji bei Kyôto. Mitte bis Ende des 8. Jahrh.
Nach Japanese Temples, Pl. 242.

384. Der Priester Chien-chên (jap. Kanshin), der sich 741 mit 180 Schülern nach Japan aufgemacht hatte und dort nach zwölf Jahren, nach unendlichen Mühen und Gefahren, die ihm das Augenlicht gekostet hatten, eintraf. Bildnisstatue aus Papiermasse (innen hohl) im Tempel Tôshôdaiji, dessen Gründer er war. Höhe 82 cm. Als Künstler gilt der Chinese Sse-t'o (s. o.). Um 760.
Nach Kokka 173, 7.

385. Vimalakirti (jap. Yuima), ein Laienanhänger des Śâkyamuni Buddha und ein Meister der Weisheit. Ein berühmtes und sehr tiefsinniges Sûtra enthält sein Gespräch mit dem Bodhisattva Manjuśrî (Monju), den er über die letzten Dinge belehrt. Diese Disputation wurde auch bildlich häufig dargestellt. Die hier abgebildete Statue, jetzt im Museum zu Nara, ist Eigentum des Nonnenklosters Hokkeji, das im Jahr 747 von der Kaiserin Kômyô eine Gruppe des Yuima und Monju gestiftet erhielt. Vielleicht gehört die Figur zu dieser Gruppe, nach anderer Überlieferung wäre sie chinesischen Ursprungs. Lacktechnik (Kanshitsu), bemalt. Höhe 88 cm.
Nach Japanese Temples, Pl. 238.

386. Flügelroß vom Grabweg des Kaisers Kao-tsung (650—684). Marmor. Im Jahre 1914 freigelegt. Der sog. Geisterweg (Shên-lu) der Grabanlage ist eine Statuenallee von Ministern, tributbringenden Barbarenfürsten und dämonischen Tieren. Ch'ien-ling, im Norden von Si-an-fu, dem alten Ch'ang-an (Prov. Shensi).

387. Steinerne Löwen vom Grabweg der Kaiserin Wu-hou, die nach dem Tod ihres Gatten Kao-tsung von 684—705 das Reich regiert hat. Chuan-ling, nördl. von Si-an-fu (Prov. Shensi).
Nach Chavannes, Mission, Pl. 464, 465.

388. Zwei Leibrosse des Kaisers T'ai-tsung (627—650). Zwei von sechs Reliefplatten vom Grabweg des Kaisers, der im Jahre 636 seine Grabanlage zu errichten begann. Der Hofmaler Yen Li-pên soll die Entwürfe geliefert haben. Der Kaiser, einer der größten Feldherren und Herrscher Chinas, der eigentliche Gründer der T'ang-Dynastie, wollte hier die Leibrosse verewigen, die ihn durch seine siegreichen Kriege über den ostasiatischen Kontinent getragen hatten. Die Steinplatten, einst Teile des Chao-ling nördl. Si-an-fu (Prov. Shensi), sind heute im University-Museum zu Philadelphia.
Nach Chavannes, Mission, Pl. 440, 443.

Tafel XXVI. Kamel. Grabbeigabe aus farbig glasiertem Ton (Farben gelblichweiß, braun und grün). Etwa 7.—8. Jahrh. Tôkyô, Kaiserliche Kunstakademie.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan XIV, 193.

389. Lautenspielerin. Marmorstatuette einer die Pi-pa spielenden Musikantin. Herkunft aus China, 8. Jahrh. Tôkyô, Kaiserliche Kunstakademie.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan XIV, 176.

390. Zwei Szenen aus der Legende vom König Ajatasatru. Links der König im Gespräch mit einem Brahmanen. Rechts hat der Brahmane Varsakara, der beauftragt ist, dem König die Nachricht vom Tode des Buddha zu überbringen, aus Furcht, die Erregung möchte den Fürsten töten, diesen in ein Gefäß mit zerlassener Butter steigen lassen und entfaltet vor ihm ein Tuch mit den Bildern der vier Hauptereignisse im Leben des Buddha: Geburt, Versuchung, Predigt und Ende. Wandgemälde aus der sog. Höhle der Mâyâ, Qyzil bei Kuca (Ostturkestan). Berlin, Museum für Völkerkunde.
Nach Grünwedel, Alt-Kutscha, Tf. 42/43.

391. Die Verbrennung der Leiche des Buddha. Der Deckel des kostbaren Sarkophags wird noch einmal aufgehoben, während schon die Flammen emporlodern. Die Mönche in stiller Andacht, Könige in wildem Schmerz und Opfergaben spendend. Wandgemälde aus der Höhle der Mâyâ, Qyzil bei Kuca (Ostturkestan). Berlin, Museum für Völkerkunde. — Die Entstehungszeit dieser Malereien ist ungewiß, doch dürfte sie nicht über das 6. Jahrh. hinabgehen.
Nach Grünwedel, Alt-Kutscha, Tf. 44/45.

392. Parinirvana. Das Ende des Buddha, dessen Lager im Salahain Jünger und

Götter klagend umgeben. Deckengemälde eines Kultraumes von Tunhuang (Prov. Kansu), Höhle 126B. Die Wandbilder zeigen den ältesten Figurenstil, die Entstehungszeit dürfte um 600 anzunehmen sein.

Nach Pelliot, Touen-Houang, Pl. 244.

393. Buddha-Glorie. Wand und Deckenbilder von Tun-huang, Höhle 77. In der Mitte eine Flammenglorie als Hintergrund einer zerstörten plastischen Buddha-Figur. Zu beiden Seiten zahlreiche Szenen der Legende in Berglandschaften. An der Schrägwand der Decke über dem Kultbild in Lüften zahlreiche Wolken und Himmelswesen, darunter zwei Bodhisattvas auf Elefant und Roß, einem oben thronenden Buddha zueilend. Entstehungszeit ungewiß, wohl etwa 7. Jahrh.

Nach Pelliot, Touen-Houang, Pl. 155.

394—396. Bildwand vom Oberteil des Tamamushi-Schreins und Einzelheiten. Der Schrein ist ein kleiner zweistöckiger Holzbau in Tempelform auf quadratischem Grundriß, der aus der Zeit der Kaiserin Suikô (593—628) stammt, im Kondô des Hôryuji bei Nara. Die Kanten sind mit durchbrochenem Bronzeblech verziert, die Bilder in Lackfarben auf schwarzem Grund ausgeführt. Auf zwei Seiten sind Jâtaka-Szenen dargestellt, auf denen künftige Buddhas sich zum Heile irgendwelcher Wesen aufopfern. Sie sind erst teilweise gedeutet.

Nach Hôryuji Okagami XII, 9, 10, 13.

397. Buddha-Paradies. Großes Wandbild in Tun-huang, Höhle 139A. Dargestellt ist wahrscheinlich Sukhavatî, das Paradies des Buddha Amitâbha, der oben in der Mitte zwischen seinen Bodhisattvas thront. Unten in der Mitte ein Tempeltanz zwischen zwei Reihen von Musikern. Ganz vorne Lotosblüten mit den Seelen Wiedergeborener. Entstehungszeit wohl frühestens um 700 n. Chr.

Nach Pelliot, Touen-Houang, Pl. 303.

398, 399. Thronender Buddha zwischen zwei stehenden Bodhisattvas. Als Hintergrund eine kaum mehr erkennbare Landschaft. Oben, auf Lotosblumen sitzend, anbetende Wesen. Hauptbild der westlichen Schmalwand im Kondô des Tempels Hôryuji bei Nara, wahrscheinlich Amitâbha darstellend, doch ist die Deutung nicht sicher. Die Nordwand zeigt zwei Buddha-Versammlungen, die Ostwand eine weitere, auf schmäleren Wandteilen sind einzelne Bodhisattvas dargestellt. Die Technik ist nicht Fresko, die obere Farbschicht ist großenteils verloren oder stark getrübt. Als Entstehungszeit galt früher die Mitte des 7. Jahrh., doch können die Bilder nicht älter sein als etwa 711, wenn die Halle selber in dieser Zeit erneuert wurde. Bei den sitzenden Figuren sind Analogien zu Nebengestalten der Yakushi-Dreiheit des Yakushiji (um 700) und des Tachibana-Schreins (Anfang des 8. Jahrh.) deutlich (vgl. Abb. 373 bis 375). Entfernte stilistische Beziehungen zu Ajaṇṭâ sind, wenn auch durch chinesische Bindeglieder vermittelt, nicht abzuleugnen.

Nach Japanese Temples, Pl. 218 und Hôryuji Kondô Hekigwa I, 6.

400. Stifterbildnisse dreier Mönche. Wandgemälde an der Türlaibung zum Umgang des Tempels Nr. 9. in Bäzäklik bei Murtuq (Turfan-Gebiet). 8.—9. Jahrh. Berlin, Museum für Völkerkunde.

Nach Lecoq, Chotscho, Tf. 16.

Tafel XXVII. Buddha. Teil eines Wandgemäldes aus Bäzäklik bei Murtuq. 8.—9. Jahrh. Berlin, Museum für Völkerkunde.

Nach Lecoq, Buddhistische Spätantike III, 21.

401. Pranîdhi-Darstellung aus dem Umgang des Tempels Nr. 9 in Bäzäklik bei Murtuq. Die Wände des großen Umgangs um die Cella des in den Lehm des Berges eingeschnittenen Tempels waren mit riesigen Pranîdhi-Bildern bedeckt. Es sind dies Jâtaka-Szenen, in denen ein späterer Buddha in einer früheren Existenz dem Buddha der damaligen Weltperiode begegnet, ihn verehrt und den Wunsch ausspricht (Pranîdhana), selber ein Buddha zu werden. Die Darstellungen sind durchaus formelhaft, nur in Nebendingen und Nebenfiguren herrscht frischeres Leben. Man spürt die handwerklich-schablonenhafte Herstellung. 8.—9. Jahrh. Berlin, Museum für Völkerkunde.

Nach Lecoq, Chotscho, Tf. 26.

402. Śrī Devī (jap. Kichijōten), die indische Glücksgöttin, die mit dem späteren Mahāyāna auch in das Pantheon des japanischen Buddhismus einzog. Farbige Malerei auf Seide, Höhe 53 cm. Um 760—780. Eigentum des Tempels Yakushiji bei Nara, deponiert im Museum zu Nara.

Nach Japanese Temples, Pl. 247.

403. Prinz Shōtoku Taishi (573—622) mit seinen beiden Söhnen. Der berühmte Regent, der den Buddhismus in Japan zur Staatsreligion gemacht hat. Farbige Malerei auf Papier, nach japanischen Gelehrten um 690 entstanden. Ob der Dargestellte wirkliche Prinz Shōtoku, ob das Bild Original oder Kopie ist, scheint nicht ausgemacht. Tōkyō, im Besitz des kaiserlichen Haushalts.

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan I, 6.

404. Szenen aus der Buddha-Legende, in einer weiten Berglandschaft verstreut. Wandgemälde in Tun-huang, Grotte 70. Die Stilisierung der Landschaft zeigt große Ähnlichkeit mit zwei Bildern des Shōsōin (vgl. unten, 407), die sicher vor 756 entstanden sind.

Nach Pelliot, Touen-Houang, Pl. 120.

405. Kampf vor einer Stadt. Es handelt sich um den legendarischen Krieg um die Reliquien des Buddha, die in der Stadt Kapilavastu aufbewahrt sind. Im Hintergrund die Mauern und Tore der Stadt, vorn ein Fußkampf von je fünf Gepanzerten, der Stadthalter mit seinem Gefolge und ein Zug von Würdenträgern. Ebenfalls ein Wandgemälde der Höhle 70 von Tun-huang. Dem Stil nach etwa 8. Jahrh.

Nach Pelliot, Touen-Houang, Pl. 124.

406. Reiteraufzug im Gefolge eines Stifters, des Statthalters oder Fürsten der Gegend. Fries unterhalb eines großen buddhistischen Wandbildes in Grotte Nr. 17B zu Tun-huang. Nicht vor 700 n. Chr.

Nach Pelliot, Touen-Houang, Pl. 44.

407. Berglandschaft. Malerei in Gold auf dem Deckel eines Kästchens aus Sandelholz. Wie die folgenden Beispiele im Schatzhaus Shōsōin zu Nara, in dem die Kaiserin Kōken den gesamten Hausrat ihres 756 verstorbenen Gatten, des Kaisers Shōmu, als Stiftung an den Tempel Tōdaiji niedergelegt hat.

Nach Tōyei Shukō III, 136.

408. Landschaft mit Jagdszenen; vorn eine Tigerjagd, im Mittelgrund ein Mahl unter Bäumen. Farbige Malerei auf der Ledereinlage einer Laute (jap. Biwa). Vor 756. Nara, Shōsōin.

Nach Tōyei Shukō I, 50.

409. Dame unter einem Baum. Vorzeichnung auf einem Teil eines sechsteiligen Wandschirmes (jap. Byōbu). Die Zeichnung war, mindestens im Gewand usw., mit Vogelfedern ausgefüllt. Datiert 752 n. Chr. Nara, Shōsōin.

Nach Tōyei Shukō II, 111.

410. Gans und Drache im Wasser. Bruchstück eines gemalten Fußbodens aus Chotscho (Turfan-Gebiet). Berlin, Museum für Völkerkunde.

Nach Lecoq, Buddhistische Spätantike III, 24.

411. Zwei Teile von verschiedenen mehrteiligen Wandschirmen (jap. Byōbu), die in einer Art Batiktechnik bemalt sind. Links Fasan unter einem blühenden Kamelienbäumchen. Rechts unten Jagdszene, darüber Fasan (?) mit Zweig im Schnabel, oben ein Baum mit Musikant und Phönix. Vor 756. Nara, Shōsōin.

Nach Tōyei Shukō II, 114, 120.

412, 413. Zwei Teller oder Platten mit Malerei in Bleiglasur auf weißem Grund. Auf dem einen ein Wanderer, vom Rücken gesehen, unter einem Baum. Auf dem anderen ein Pfau mit Bäumchen und Blüten. Vor 756. Nara, Shōsōin.

Nach Tōyei Shukō III, 175, 179.

414, 415. Zwei Bronzespiegel, Rückseiten. Auf dem einen vier Bergeilande im Meer, dazwischen je ein Mann in einem Boot oder auf einem Fell (?) die See überquerend. Wahrscheinlich liegt hier eine taoistische Legende von den Inseln der Seligen und den Tao-Zauberern zugrunde. Auf dem anderen ein Phönixpaar und zwei vierbeinige Zaubertiere (Lin? Löwe? Tiger?). Durchmesser 44 cm. — Diese in einer sehr stark silberhaltigen Legierung gegossenen Rundspiegel dienten ursprünglich kultischen Zwecken (als heilige Sinnbilder oder zum Auffangen des

reinen Tauwassers) und vielleicht erst später den Toilettebedürfnissen. Die T'ang-Zeit ist die Periode ihrer schönsten und vollendetsten Gestaltung. Vor 756. Nara, Shôsôin.

Nach Tôyei Shukô I, 9, 15.

416. Laute (Biwa?), Rückseite. Auf der Vorderseite die Ledereinlage mit dem Bild (Abb. 408). Sandelholz mit Einlagen aus verschiedenfarbigen Hölzern, Bambus, gefärbtem Elfenbein und Silber. Länge 97 cm. Vor 756. Nara, Shôsôin.

Nach Tôyei Shukô I, 51.

Tafel XXVIII. Lederschachtel, schwarz gelackt, mit Einlagen von Perlmutter, Bernstein und untermaltem Kristall. Durchmesser 26 cm. Vor 756. Nara, Shôsôin.

Nach Tôyei Shukô III, 126.

417. Krone der Fukukensaku Kwannon im Sangatsudô des Tôdaiji. Arbeit in Bronzeguß, getriebener Bronze, Perlen, Jade u. dgl. Um 733 n. Chr.

Nach Bukkyô Bijutsu Shiryô II, 37.

418. Der Tempel des Hua-shan, des heiligen Westberges von China (Prov. Shensi). Gezeichneter Plan nach einer Steingravierung aus neuerer Zeit. Bezeichnend für die Art des perspektivischen Vorstellens und für die Plananlage der chinesischen Tempel, die schon unter der T'ang-Dynastie ähnlich ausgebildet war.

Nach Chavannes, Mission, Pl. 1005.

419. Kuan-yin (der Bodhisattva Avalokiteśvara) auf Wolken wandelnd. Steinabklatsch nach einem berühmten Gemälde des Wu Tao-tse (um 700—750). Es gibt eine größere Anzahl von Steingravierungen nach diesem Vorbild, die im einzelnen beträchtlich untereinander abweichen. Die vorliegende scheint die feinfühligste und künstlerisch bedeutendste. Wie weit sie auf das Original selbst, auf eine getreue oder eine bereits veränderte Kopie zurückgeht, läßt sich schwer feststellen.

Nach dem Abklatsch im Louvre.

420. Li Chên: Bildnis des Patriarchen Amoghavajra, eines der großen Lehrer des Tantra-Buddhismus (jap. Shingon) in China († 774). Über den Maler Li Chên ist wenig bekannt; doch ist das Bild nach dem Leben oder doch nach einem zeitgenössischen Bildnis geschaffen, da es Kôbô Daishi im Jahr 806 mit vier anderen Patriarchenbildern derselben Hand aus Ch'ang-an nach Hause gebracht hat. Eigentum des Tempels Tôji, z. Z. im Museum zu Kyôto.

Nach Bukkyô Bijutsu Shiryô I, 1.

421—423. Drei von sechzehn Lohan (Arhat, jap. Rakan). Dem Priester Kuan Hsiu (Beiname Ch'an-yüeh = Mond der Versenkung) zugeschrieben, der 832—912 in Hang-chou und in Ssetschuan gelebt hat und der größte Maler der Lohan gewesen sein soll. Die Urbilder sollen ihm als Traumvisionen erschienen sein. Die Originale einer Serie von sechzehn Bildern sollen im 18. Jahrh. in einem Kloster bei Hang-chou noch erhalten gewesen sein, sie wurden auf Befehl des Kaisers Chien-lung 1764 in einem Tempel jeder Provinz in Stein graviert. Die vorliegende Serie stammt aus einem japanischen Tempel und ist Eigentum des Herrn Takahashi Korekiyo in Tôkyô. Sie ist rauher, gewaltiger und im Stil viel altertümlicher als die chinesischen Steingravierungen. Ich möchte sie für japanische Kopien etwa des 10. bis 12. Jahrh. halten. Farbige Malerei auf Seide.

Nach Zengetsu Daishi Juroku Rakan, Pl. 5, 14, 15.

424. Wang Wei (699—759): Ausschnitte aus der Landschaftsrolle Wang-chuan-t'u. Sie schildert das eigene Landgut des Maler-Dichters westlich von Ch'ang-an, in das er sich vom Hofleben zurückzog, die Ufer des Flüßchens Wang mit ihren Hügeln und Felsen, Wäldchen, Gärten, Landhäusern und Einsiedeleien. Überliefert ist dies berühmte Werk in Steingravierungen der Sung-Dynastie.

Tafel XXIX. Bodhisattva. Oberteil der Figur eines Wandgemäldes aus dem Tempel Ch'ing-liang-sse bei Hsing-t'ang-hsien (Prov. Chili). Erhalten sind drei stehende Bodhisattva, von denen der hier abgebildete einen Yak-Wedel hält. Die Bilder werden der T'ang-Dynastie zugeschrieben und gehen wohl auf stilistische Überlieferungen der späten T'ang-zeit zurück (etwa 9. Jahrh.), mögen aber etwas jünger sein. London, British Museum (Sammlung Eumorfopoulos).

Nach Binyon, Catalogue (Verlag Ernest Benn Ltd., London), Pl. III.

427. Konjikidō des Tempels Chūsonji, Bezirk Iwate (Nordjapan). Die Haupthalle des Tempels, deren Inneres hier abgebildet ist, wurde 1106 errichtet und mit dem größten Reichtum an Lack, Perlmuttereinlagen und vergoldetem Bronzebeschläg ausgestattet. Auf der Götterbühne Amida mit Kwannon und Seishi zwischen den vier Welthütern. Beispiel der Fujiwara-Kunst. Der Stifter war Fujiwara Kiyohira.
Nach Japanese Temples, Pl. 62.

428. Hōwodō (Phönixhalle) des Tempels Byōdōin in Uji bei Kyōto. Der Tempel wurde 1053 erbaut und dem Amida geweiht, als eine Stiftung des Fujiwara Yorimichi, der hier einen Landsitz besaß. Die Halle stand ursprünglich inmitten des Teiches, sie war mit ihren keinem praktischen Zweck dienenden Flügeln und dem Verbindungsgang nach hinten nach dem Bild eines Phönix gebaut und als Abbild des westlichen Paradieses gedacht.
Nach Japanese Temples, Pl. 52.

429. Der Shinto-Tempel Itsukushima-Jinsha auf einer Insel der Binnensee, gegenüber Miyajima, Bezirk Hiroshima. Auch dieser Tempel ist mit seinen Hallen, Flügeln, Korridoren und Prozessionsbühnen in die See hinausgebaut, die zur Flutzeit seine Stützen umspült. Seine heutige Gestalt erhielt er nach einem Brand in den Jahren 1227—1241, eine spätere Wiederherstellung fand 1556 statt. Die Dächer wie bei allen Shinto-Tempeln aus Borken.
Nach Japanese Temples, Pl. 91.

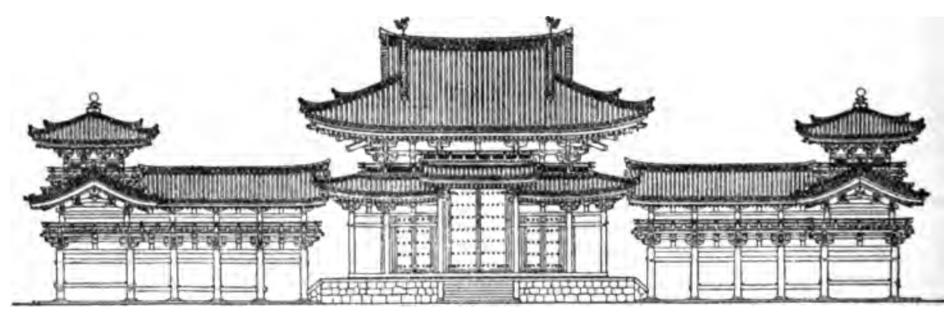
430, 431. Zwei Akāsagarbha-Bodhisattvas (jap. Kokuzo), aus einer Gruppe von fünf. Jeder erscheint auf seinem Reittier (Vāhana). Gottheiten des mystischen Mantra-Buddhismus (jap. Shingon-Sekte). Die Figuren wurden 847 aus dem Kloster Ch'ing-lung-sse in Ch'ang-an nach Japan gebracht. Dunkles Holz, Höhe 70 cm. Im Kloster Kwanchiin des Tempels Tōji zu Kyōto.
Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō I, 100, 103.

432. Elfköpfige Kwannon (Oberteil). Um 760 n. Chr. Lackarbeit (Kanshitsu), überlebensgroß. Ursprünglich im Tempel Daigorinji, jetzt im Tempel Shōrinji bei Nara.
Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō I, 95.

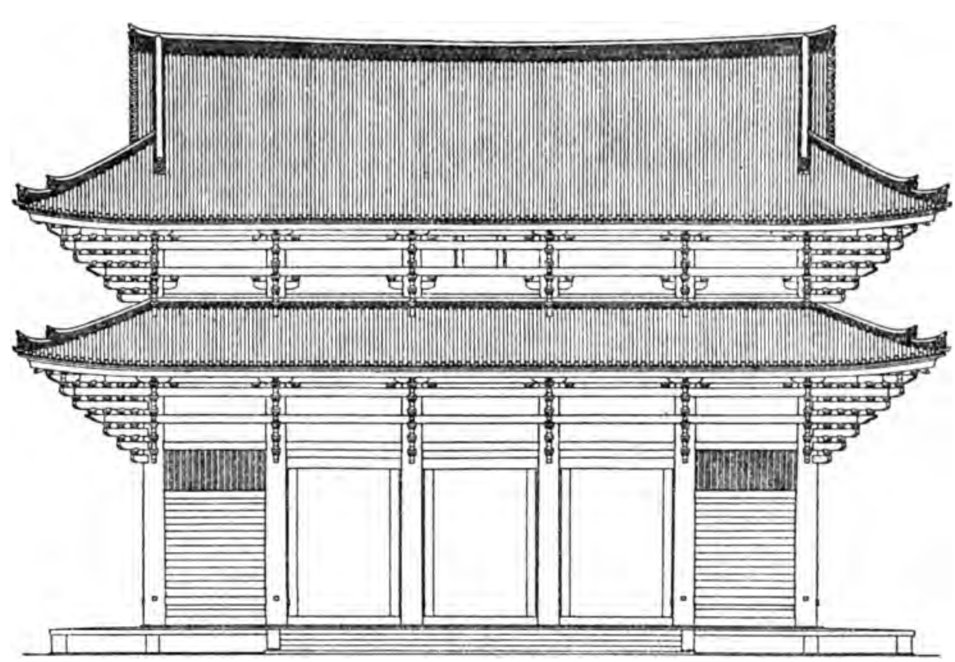
Tafel XXX. Kongosattva, eine der mystischen Gottheiten des Vajradhatu-Mantra der Shingon-Lehre, d. h. eines der beiden graphisch-plastischen Systeme der spirituellen Welten. Im Tempel Kongobuji auf dem heiligen Berge Kōyasan. 9. Jahrh. Holz, einst bemalt und vergoldet. Höhe etwa 1 m.
Nach Japanese Temples, Pl. 271.

433. Sechsarmige Kwannon (Nyoirin-Kwannon). Holz mit farbiger Bemalung. Höhe 1 m. Im Tempel Kwanshinji bei Osaka. Spätes 9. Jahrh.
Nach Japanese Temples, Pl. 276.

434. Männliche Shinto-Gottheit im Tempel Matsunōō-Jinsha bei Kyōto. Holz. 9. Jahrh. Interessant der strenge Aufbau und die bildnishaft durchgearbeiteten Züge des Gottes.
Nach Japanese Temples, Pl. 283.



Hōwōdō des Byōdōin. Aufriß. 1053. (Nach Japanese Temples)



Nandaimon (großes Südtor) des Tōdaiji. Aufriß. 1199. (Nach Japanese Temples)

435. Srī-Devī (jap. Kichijōten). Holz, in reichen Farben bemalt. Höhe 1 m. Eigentum des Tempels Jōruriji bei Kyōto, z. Zt. im Kaiserlichen Museum zu Tōkyō. Nach Japanese Temples, Pl. 335.

436. Kongosattva des Vajradhatu-Mantra (Kongokai-Maṇḍala). Ausschnitt eines der riesigen mit Gold auf Purpurseide gemalten Maṇḍala, die Kōbō Daishi, der Stifter der Shingon-Sekte, um 820 herstellen ließ. Das vorliegende Exemplar dürfte eine um etwa 100 Jahre jüngere Kopie sein. Als Eigentum des Tempels Jingoji bei Kyōto im Museum zu Nara. Nach Tōyō Bijutsu Taikwan I, 17.

437. Amida (Amitābha). Mittelteil eines riesigen Tempelbildes, das bald nach 900 entstanden sein dürfte. Malerei auf Seide, Höhe 1,85 m. Als Eigentum des Nonnenklosters Hokkeji im Museum zu Nara. Nach Japanese Temples, Pl. 216.

438. Der rote Fudō Myōwō (Acara). Ursprünglich eine Form des Śiva, dann im esoterischen Buddhismus einer der fünf Acara und eine Inkarnation des Vairocana. In seiner schrecklichen Erscheinung mit der Fangschnur und dem drachenumwundenen Schwert stellt er die verzehrende Gewalt wahrhaftiger Erkenntnis dar. Ihm zu Seiten die beiden Knaben als Diener. Er ist hier rotglühend in einer Flammenlohe dargestellt. Malerei auf Seide, Höhe 1,65 m. Etwa um 830 entstanden, jedenfalls noch im 9. Jahrh. Im Tempel Myōwōin auf dem Kōyasan. Nach Japanese Temples, Pl. 294.

439. Varuna (jap. Suiten). Eine der zwölf indischen Gottheiten (Deva) des mystischen Buddhismus. Malerei auf Seide, Höhe ca. 1,80 m. Aus einer Folge von zwölf Bildern im Tempel Tōji zu Kyōto, die dem 9. Jahrh. zugeschrieben werden, aber nach älteren Vorbildern im 11. bis 12. Jahrh. entstanden sein dürften. Nach Japanese Temples, Pl. 358.

440, 441. Amitābha mit einem Gefolge von 25 Bodhisattvas. Mittelbild mit zwei (hier fehlenden) Seitenbildern. Dargestellt ist der Buddha des westlichen Paradieses, wie er dem Gläubigen im Augenblick des Todes in seiner Glorie erscheint, um die Seele in sein Reich aufzunehmen. Die vor ihm knienden Bodhisattvas sind Kwannon und Seishi (Abb. 441). Das Bild ist 965 datiert, dürfte dem Stil nach aber hundert Jahre

jünger sein. Malerei auf Seide. Höhe etwa 2 m. Als Eigentum des Tempels Junji Hachimankō im Museum des Berges Kōyasan.

Nach Japanese Temples, Pl. 319, 321.

442, 443. Klagende. Zwei Figuren aus dem großen Parinirvana-Bild, das Buddhas Ende in einer riesigen Versammlung trauernder Wesen darstellt. Abb. 422: ein jammernder Priester, Abb. 423: vielleicht die Mutter Māyā. Datiert 1086. Malerei auf Seide, das ganze Bild mißt etwa 4 m im Geviert. Als Eigentum des Tempels Kongobuji im Museum des Berges Kōyasan.

Nach Bukkyō Bijutsu Shiryō I, 58, 59.

444. Tafel XXXI. Amitābha über den Bergen erscheinend. Vor ihm Kwannon und Seishi (Tafel XXXI), unten die vier Welthüter und zwei Figuren in weltlicher Gewandung. Mittelbild eines zusammenklappbaren Triptychons. Auch dies ein Sterbebild: die von den Fingern Amidas ausgehenden Seidenfäden wurden den Sterbenden in die Hand gegeben. Malerei auf Seide, Höhe etwa 1,20 m. 13. Jahrh. Als Eigentum des Tempels Zenrinji im Museum zu Kyōto.

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan II, 95, 96.

445. Besuch bei dem Einsiedler. Teil eines sechsteiligen Wandschirms, der bei Taufzeremonien der Shingon-Sekte verwendet wurde. Das Thema des Bildes, das wohl auf chinesische Tradition zurückgeht, ist nicht sicher gedeutet. Nach einer Überlieferung 806 von Kōbō Daishi aus China gebracht, wohl eher japanische Kopie des 10.—11. Jahrh. nach einem chinesischen Werk. Malerei auf Seide, Höhe etwa 1,80 m. Als Eigentum des Tempels Tōji (in Kyōto) im Museum zu Tōkyō.

Nach Japanese Temples, Pl. 373.

446. Ausschnitt aus dem Kitano Tenjin Engi, einer Folge von Bildrollen, die das Leben des Kanzlers Sugawara no Michizane (845—903) darstellen. Michizane wurde nach seinem Tode als Kitano Tenjin zum Shinto-Gott erhoben. Dargestellt ist hier der Kanzler, wie er in der Verbannung in einer ärmlichen Hütte das ihm einst vom Kaiser verliehene Staatsgewand weinend betrachtet. Malerei auf Papier, datiert 1220, dem Fujiwara Nobuzane fälschlich zugeschrieben. Als Eigentum des Tempels Kitano Jinsha im Museum zu Kyōto.

Nach Japanese Temples, Pl. 460.

Tafel XXXII. Mondnacht im Kaiserpalast. Ausschnitt aus einer Folge von Bildrollen zum Genji-Monogatari, dem Roman des Prinzen Genji von Murasaki Shikibu. Die Rollen, die verschiedenen Besitzern gehören, werden dem Fujiwara Takayoshi zugeschrieben und stammen jedenfalls aus dem 12. Jahrh. Malerei auf Papier, etwa 30 cm hoch. Tōkyō, Sammlung Masuda Takashi.

Nach Shimbi Taikwan XV, 9.

447. Nagarjuna, einer der Hauptlehrer des indischen Mahāyāna-Buddhismus, öffnet die Eisenpagode, in der ihm die vier Welthüter die Wahrheit verkünden. Malerei auf Seide. 11.—12. Jahrh. Osaka, Sammlung Fujita Denzaburō.

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan I, 61.

448. Gottesdienst. Aus einer Rolle mit Karikaturen, in denen Affen, Hasen, Füchse und Frösche die Rollen der Menschen übernommen haben. Dem Erzbischof Toba Sōjō (1053—1140) zugeschrieben, jedenfalls 12.—13. Jahrh. Tuschpinsel-Zeichnung auf Papier, etwa 30 cm hoch. Als Eigentum des Tempels Kōsanji bei Kyōto im Museum zu Tōkyō.

Nach Japanese Temples, Pl. 464.

449. Hahnenkampf. Aus einer Rolle mit Volksbelustigungen. Im ganzen sind fünf Rollen dieser Art vorhanden, die aber teilweise verschiedene Hände zeigen. Sonst wie Abb. 448.

Nach japanischem Faksimile-Lichtdruck.

1. Fujiwara Tameiye: Einer der neun Ritter des Kaisers. Aus einer Rolle mit Tuschzeichnungen, datiert 1247. Tōkyō, Sammlung Graf Tokugawa Satotaka.

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan II, 129.

2. Tauziehen. Aus der Rolle der Volksbelustigungen, dem Erzbischof Toba Sōjō zugeschrieben. (Vgl. Abb. 449.)

Nach japanischem Faksimile-Lichtdruck.

451. Die Volksmenge beim Brand des Kaiserpalastes. Ausschnitt aus einer der Rollen mit der Geschichte des Tomo no Dainagon. Dem Fujiwara Mitsunaga zugeschrieben. 13. Jahrh. Malerei auf

Papier, etwa 40 cm hoch. Tōkyō, Sammlung Graf Sakai.

Nach Shimbi Taikwan XIV, 10.

452. Jahrmarkt bei einem Tempel. Ein buckliger Bettler wird von der Menge verspottet. Aus einer Bildrolle Gaki Sōshi, dem Tosa Mitsunaga zugeschrieben. 12.—13. Jahrh. Malerei auf Papier, etwa 30 cm hoch. Eigentum des Tempels Sōgenji, Bez. Okayama.

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan I, 73.

453. Einritt der Bewaffneten mit dem abgeschlagenen Haupt des Verräters Yoshio. Ausschnitt aus einer der Bildrollen des Heiji-Monogatari, dem Sumiyoshi Keion zugeschrieben. 13. Jahrh. Malerei auf Papier, 42,5 cm hoch. Tōkyō, Sammlung Baron Iwasaki Koyata.

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan II, 106.

454. Minamoto Yoritomo (1147—1199), der große Staatsmann und Begründer des Shōgunats der Minamoto-Familie. Dem Fujiwara Takanobu (1141—1204) zugeschrieben. Lebensgroßes Bildnis auf Seide, Höhe 1,40 m. Als Eigentum des Tempels Jingoji im Museum zu Kyōto.

Nach Japanese Temples, Pl. 456.

Tafel XXXIII. Bildnis des Fujiwara Mitsuyoshi († 1183), ebenfalls dem Fujiwara Takanobu zugeschrieben. Höhe 1.40 m. Eigentum des Tempels Jingoji bei Kyōto.

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan II, 125.

455. Takuma Eiga: Bildnis des Dichters Kakinomoto no Hitomaru (8. Jahrh.). Ein Idealporträt, wie sie um diese Zeit häufig gemalt wurden. Um 1250. Malerei auf Papier. Tōkyō, früher in der Sammlung Akaboshi Tetsuma (jetzt Sammlung Nezu ?).

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan II, 132.

456. Der Nachi-Wasserfall. Werk der Tosa-Schule des 13. Jahrh. Malerei auf Seide, Höhe 1,60 m, vielleicht Teil eines Wandschirms. Tōkyō, früher Sammlung Akaboshi Tetsuma (jetzt Sammlung Nezu ?).

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan II, 135.

DIE MALERISCHE KUNST

459. Die Grabanlage des Kaisers Jên-tsung († 1063) bei Kung-hsien (Prov. Honan). Man sieht durch die Achse des Geisterwegs (Shên-lu), der auch hier wie bei den Kaisergräbern der T'ang aus einer Allee von steinernen Stelen, Tieren, Tributträgern und Ministern besteht, auf den Grabhügel, eine abgeflachte Steinpyramide. Diese war von einem quadratischen Hof umschlossen, dessen vier Ecktürme und vier Mitteltore noch in Trümmern erkennbar sind. Der Grabweg führt von Süden nach Norden. Das Grab liegt mit einer Reihe anderer Gräber der Sung-Dynastie östlich der Hauptstadt Lo-yang.

Nach Chavannes, Mission, Pl. 482.

460. Elfstöckige Backsteinpagode östlich des Tempels Pai-ma-sse bei Lo-yang. Nach den Inschriften wurde die neunstöckige hölzerne Pagode 1126 zerstört und der jetzige Bau 1176 errichtet.

Phot. Prof. Ernst Boerschmann, Berlin.

461. Reliquienhalle (Shariden) des Zen-Klosters Engakuji bei Kamakura. Holzbau mit Strohdach. Ende des 13. Jahrh. von dem Hōjō Sadatoki erbaut, und 1922 im Erdbeben zerstört. Ein verkleinerter Neubau war 1925 wieder erstellt. Die Halle bildet den Abschluß des innersten Klosterbezirks jenseits der Haupttempel, ihren Vorhof schließt rechts die Meditationshalle, links die Abtei ein. Im Innern die Reliquien und die Statue des heiligen Klostergründers.

Nach Japanese Temples, Pl. 80.

462. Kinkaku (Goldpavillon) des Klosters Rokuonji bei Kyōto. Der dreistöckige Pavillon war ursprünglich ganz mit Blattgold belegt. Er wurde von dem Shōgun Ashikaga Yoshimitsu erbaut, der sich hier 1397 einen Landsitz schuf. 1408 wurden zum Empfang des Kaisers drei neue Pavillons errichtet; im selben Jahre starb der Shōgun, und der Landsitz wurde nach seinem letzten Willen in ein Kloster verwandelt. Der Park ist eines der stimmungsvollsten und feinsinnigsten Werke japanischer Landschaftsgärtnerei.

Nach Japanese Temples, Pl. 118.

463. Empfangsraum (Shinden) im Sanboin des Tempels Daigoji bei Kyôto. Dieser Baukomplex wurde von 1598—1606 auf Befehl des Toyotomi Hideyoshi erbaut. Der Innenraum gibt eine Vorstellung von der Wohnkultur des japanischen Hauses und insbesondere von den stillen Räumen der Klöster. Die Balkenfügungen aus Zedernholz, ohne Firnis oder Bemalung, die Beschläge aus Bronze, der Boden aus geflochtenen Bambusmatten, die Fenster aus weißem Papier. Der untere Teil der oben weiß verputzten Wände und die Schiebetüren sind mit monochromen Tuschbildern auf Papier bekleidet, die in lichten silbergrauen Tönen angedeutete Landschaften zeigen. Ein spätes, in den Dimensionen vergrößertes Beispiel für die Innenräume der Zen-Kunst.

Nach Japanese Temples, Pl. 132.

464. Kopf eines Lohan (Arhat). Gebrannter und farbig glasierter Ton, etwa lebensgroß. Wahrscheinlich 11.—12. Jahrh. Stammt mit einer Reihe verwandter Figuren aus einem bei der Errichtung der westlichen Mandschu-Gräber (Hsi-ling) zerstörten Tempel bei I-chou (Prov. Chili) und wurde in einer Berghöhle in der Nähe gefunden. 1913 von Friedrich Perczynski nach Deutschland gebracht, früher im Besitze der Kunsthandlung Edgar Worch, Berlin, jetzt in Frankfurt a. M., Sammlung Fuld.

Photo der Kunsthandlung Edgar Worch, Berlin.

465. Tiger (oder Löwin?), Steinfigur von einem Grabweg. Höhe 97 cm. Wahrscheinlich Sung-Dynastie (10.—13. Jahrhundert). Berlin, Ostasiatisches Museum (Sammlung Freiherr v. d. Heydt).

466. Lohan (Arhat) aus I-chou. Gebrannter und glasierter Ton, etwa lebensgroß. Die Farben sind gelblichweiß, braun und grün. Herkunft wie Abb. 464. New York, Metropolitan Museum.

Photo des Metropolitan Museum, New York.

Tafel XXXIV. Lohan (Arhat) aus I-chou. Wie Abb. 464 u. 466. London, British Museum.

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

467. Priester oder Tempeldiener, ein Bündel mit Schriftrollen tragend. Wahrscheinlich Nebenfigur einer größeren Gruppe. Farbig glasierter Ton. Aus China, 11. bis 12. Jahrh. Tôkyô, Kaiserliche Kunstakademie.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan XIV, 180.

468. Kôkei: Gembô, ein Patriarch der Hossô-Sekte. Aus einer Gruppe von sechs Statuen im Nanendô des Tempels Kôfukuji zu Nara, die Kôkei im Jahr 1188 mit seinen Schülern zu schaffen begann. Holz mit Bemalung. Höhe 78 cm.

Nach Japanese Temples, Pl. 407.

469. Kuan-yin (Bodhisattva Avalokiteśvara) China, 12.—13. Jahrh. Holz, einst bemalt, Höhe 1,20 m. London, Sammlung Eumorfopoulos.

Photo des Verlages Ernest Benn Ltd., London.

470. Kôkei: Vaiśravana (jap. Tamonten), einer der vier Welthüter, im Nanendô des Tempels Kôfukuji zu Nara. Um 1188—1200 entstanden. Bemaltes Holz, Höhe etwa 1,60 m.

Nach Japanese Temples, Pl. 406.

471. Jôkei: Wachgottheit (einer der Niô oder Kongo Rikishi). Jôkei ist der Sohn des Unkei und Enkel des Kôkei. Anfang des 13. Jahrh. Im Saikondô des Kôfukuji zu Nara.

Nach Japanese Temples, Pl. 417.

472, 473. Unkei. Asanga und Vasubandhu, zwei indische Patriarchen der Hossô-Sekte, berühmte Lehrer des älteren Mahâyâna. Unkei ist der Sohn des Kôkei und gilt als der größte Meister dieser Bildhauerfamilie. Er schuf diese Figuren im Jahre 1208 für das Hokuendô des Kôfukuji. Bemaltes Holz, Höhe 1,90 m. Z. Zt. im Museum zu Nara

Nach Japanese Temples, Pl. 411 und Shimbi Taikwan II, 10.

474. Jokei: Shô-Kwannon. 1226 entstanden. Holz mit Bemalung. Höhe 1,77 m. Als Eigentum des Tempels Kuramadera im Museum zu Kyôto.

Nach Shimbi Taikwan XI, 23.

Tafel XXXV. Bildnisstatue des Shunjô-bô Chôgen, des Abtes und Neuerbauers des Tempels Tôdaiji in Nara. Er war in China gewesen und hatte dort einen Tempel des Yü-wang-shan neu aufgebaut. Die Statue stammt wahrscheinlich von einem Glied der Familie Unkeis, der 1199 beim Neubau des großen Südtors (Nandainon) beteiligt war. Um 1200.

Holz mit Bemalung, 83 cm hoch. Im Jôdodô des Tôdaiji zu Nara.

475. Zwei Himmelsfeldherren (aus einer Gruppe der Juni shinshô). Holz, weiß und golden bemalt, etwa 60 cm hoch. 13.—14. Jahrh. Als Eigentum des Tempels Muroji (Bezirk Nara) im Museum zu Nara

476, 477. Vier Tempelmasken, einst bei Bugaku-Tänzen verwendet. — 476, 1. Ungedeutet. — 476, 2. Konron hassen, einer der acht Vogelgeister des Kuen-lun, von einem aus China eingeführten Tanz. — 477, 1. Shintoriso. — 477, 2. Amano-hare Omote. Abb. 476, 1, 2 und 477, 2 sind als Eigentum des Shinto-Tempels Tamukeyama-Jinsha im Museum zu Nara, sie werden dem 13. Jahrh. zugeschrieben. Abb. 477, 1 ist von dem Maskenschnitzer Inshô 1185 geschaffen und befindet sich im Kasuga-Tempel zu Nara. Sämtlich aus Holz und ursprünglich bemalt.

478. Bildnis des Uêsugi Shigefusa, einer Persönlichkeit des 13. Jahrh., im Hofkostüm. Im Auftrag seines Nachkommen Norikata (1335—1394) für das kleine Kloster Meigetsuin bei Kamakura, das er gestiftet hatte, geschaffen. Heute als Leihgabe im Museum zu Tôkyô. Holz, etwa 70 cm hoch.

Nach Japanese Temples, Pl. 436.

479. Die Shinto-Göttin Tamayori Hime no Mikoto. 1251 datiert. Holz mit Bemalung. Im Shinto-Tempel Yoshino-Takemikumari-Jinsha bei Nara.

Nach Japanese Temples, Pl. 425.

480. Bildnis des Shôgun Ashikaga Yoshimasa (1435—1490), der 1474 die Regierung niederlegte und nach dem Vorbild des Yoshimitsu am Higashiyama bei Kyôto einen Palast oder eher ein Kloster Ginkakuji (Tempel des Silberpavillons) erbaute, um sein Leben der Betrachtung zu widmen. Er ist hier als Zenpriester und Tempelgründer dargestellt. Holz mit eingesetzten Augen, Höhe 85 cm. Im Ginkakuji bei Kyôto.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan XV, 73.

Tafel XXXVI. Der Abschied der Chao Chün, einer chinesischen Prinzessin, die im Jahre 33 v. Chr. einem Barbarenfürsten vermählt wurde. Malerei auf Seide, vielleicht Teil einer längeren Bildrolle. Dem Chao Mêng-fu (1254—1322) zugeschrieben, vielleicht noch etwas jünger. Beispiel der erzählenden Malerei in der Tradition der T'ang-Dynastie, die auch in der Sung-Zeit fortgelebt haben muß. Höhe 49 cm. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

481. K'ung-tse und sein Jünger Yen-tse. Abklatsch nach einer Steingravierung vom Jahr 1118 (alias 1191) im K'ung-tse-Tempel zu Chü-fu (Prov. Shantung). Angeblich nach Ku K'ai-chi, doch ist der Duktus der Zeichnung eher der des 12. Jahrh.

Nach Chavannes, Mission, Pl. 871.

482. Der Kirchenlehrer Hsiang Hsiang. Chinesisches Gemälde auf Seide vom Jahre 1185 Höhe etwa 170 cm. Als Eigentum des Tôdaiji im Museum zu Nara.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 53.

483. Der Patriarch Amoghavajra (8. Jahrh.). Dem Ch'ang Sse-kung zugeschrieben. Beispiel der geistlichen Bildnismalerei des 12.-13. Jahrh. Malerei auf Seide, Höhe 125 cm. Eigentum des Tempels Kôsanji bei Kyôto.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 33.

484. Schneereiher, dem Hsü Hsi (10. Jahrhundert) zugeschrieben. Eher 12. bis 13. Jahrh., vielleicht nach einem Vorbild des Hsü Hsi. Monochrome Tuschmalerei auf Seide, Höhe etwa 1 m. Tôkyô, Sammlung Graf Yanagisawa Yasuyoshi.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 16.

485. Lotosblüten im Wind, dem Hsü Hsi (10. Jahrh.) zugeschrieben. Farbige Malerei auf Seide, etwa 1 m hoch. Im Tempel Chion-in zu Kyôto

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 14.

486. Vimalakirti, vielleicht Teil einer Darstellung seines Gesprächs mit Manjuśrī. Dem Li Lung-mien (1040—1106) zugeschrieben und etwa dessen Stil repräsentierend. Getönte Tuschezeichnung auf Seide, Höhe etwa 1 m. Tôkyô, Sammlung Baron Kuroda Naganari

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 25.

487. Tao-Zauberer, auf einem Schilfblatt über die Wellen fahrend. Dem Yen Hui (14. Jahrh.) zugeschrieben. Malerei auf Seide. Tôkyô, Sammlung Graf Tanaka Mitsuaki

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IX, 120.

488. Śâkyamuni auf dem Sitz der Erleuchtung. Mittelbild einer Dreiergruppe mit den Bodhisattvas Manjuśrî (jap. Monju) und Samantabhadra (jap. Fugen). Dem Wu Tao-tse (um 700—750) zugeschrieben und vielleicht auf ein Original dieses Meisters zurückgehend. Etwa 11. Jahrh. Malerei auf Seide, etwa 145 cm hoch. Als Eigentum des Tempels Tôfukuji im Museum zu Kyôto.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 2.

489. Deva, eine Schale mit Blüten darbringend. Ausschnitt eines Freskobildes an der Oberwand des Yakushi-Halle des Tempels Hôkaiji bei Uji. Um 1130 entstanden.

Nach Bukkyô Bijutsu Shiryô I, 32.

490. Wasserfall, dem Wang Wei (699—759) zugeschrieben. Vielleicht ein Werk des 10.—11. Jahrh. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, 92 cm breit. Als Eigentum des Klosters Chishakuin im Museum zu Kyôto.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 8.

491. Chû Jan (um 975): Ausschnitt aus einer Bildrolle mit der Landschaft des oberen Yang-tse-kiang. Städte und Tempel sind mit Namen eingezeichnet. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, 43 cm hoch. Früher Sammlung Tuan Fang, jetzt in Washington, Freer Gallery of Art.

Photo der Freer Gallery, Washington.

492. Kuo Hsi (um 1020—1090): Landschaft am Hoang-ho. Ausschnitt aus einer längeren Bildrolle, die zum mindesten den Stil des Kuo Hsi wiedergibt. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, etwa 40 cm hoch. Früher Sammlung Tuan Fang, jetzt in Washington, Freer Gallery of Art.

Photo der Freer Gallery, Washington.

493. Kuo Hsi (?): Flußlandschaft. Vielleicht Teil einer längeren Bildrolle. Tuschemalerei auf Seide, stellenweise farbig getönt, 45 cm hoch. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Nach Photographie.

494. Chao Ta-nien (um 1080—1100): Winternebel. Tuschemalerei auf Papier, 40 cm hoch. Yokohama, Sammlung Hara Tomitarô.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 27.

495. Li Ti (um 1130—1180): Heimkehrender Jäger mit Büffel im Schnee. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, 42 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Masuda Takashi.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 46.

496, 497. Sommerberge und Winterberge, zwei Gemälde, vielleicht aus einer Folge der Jahreszeiten, dem Wu Tao-tse (um 700—750) zugeschrieben. Vielleicht ein Werk des 11. Jahrh. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, 98 cm hoch. Als Eigentum des Tempels Daitokuji (Kloster Kôtôin) zu Kyôto im Museum zu Tôkyô.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 6, 7.

498. Sommerlandschaft, dem Kaiser Hui-tsung (1082—1135) zugeschrieben. Zu einer Folge von Landschaften gehörig, von denen noch zwei weitere, Herbst und Winter im Gebirge darstellend, erhalten sind. Tuschemalerei auf Seide, 1,24 m hoch. Als Eigentum des Klosters Konchiin im Museum zu Kyôto.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 29.

499. Ma Yüan (um 1190—1224): Regenlandschaft. Tuschemalerei auf Seide, etwa 110 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Baron Iwasaki Koyata.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 42.

500. Hsia Kuei (um 1180—1230): Regenlandschaft. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, etwa 35 cm breit, Tôkyô, Sammlung Baron Kuroda Naganari.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 57.

501. Hsia Kuei: Sommerlandschaft. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, 33 cm breit. Tôkyô, Sammlung Baron Iwasaki Koyata.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 56.

502. Hsia Kuei: Am Wasserfall. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, in Fächerform, 26 cm hoch. Früher Tôkyô, Sammlung Akaboshi Tetsuma.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 58.

503. Hsia Kuei: Reiher am Bach. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, in Fächerform, 26 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Baron Kuroda Naganari.

Nach Tôyô Bijutsu Taikwan VIII, 61.

504. Liang K'ai (um 1200): Sâkyamuni als Büßer, von den Bergen herabkommend. Tuschemalerei auf Seide, im Gewand

farbig getönt. Höhe 1,48 m. Nach der Inschrift in Gegenwart des Kaisers gemalt. Tôkyô, Sammlung Graf Sakai.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IX, 70.

505. Liang K'ai: Taulandschaft. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, 101 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Graf Sakai.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IX, 73.

506. Liang K'ai: Der Dichter Li Tai-po. Monochrome Tuschemalerei auf Papier, 79 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Graf Matsudaira Naosuke.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IX, 66.

507. Mu-ch'i (um 1265—1274 bezeugt): Star im Schnee. Monochrome Tuschemalerei auf Papier. 79 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Graf Matsudaira Naosuke.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IX, 92.

508. Mu-ch'i: Kuan-yin in der Bergschlucht. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, 1,42 m hoch. Eigentum des Tempels Daitokuji bei Kyôto.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IX, 84.

509. Mu-ch'i: Tiger. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, etwa 1,50 m hoch. Eigentum des Tempels Daitokuji bei Kyôto.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IX, 91.

510. Mêng Yü-chien (um 1300): Bergeshäupter. Monochrome Tuschemalerei auf Papier, etwa 50 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Graf Matsudaira Naosuke.
Nach japanischem Faksimile-Lichtdruck.

511. Mêng Yü-chien: Morgennebel, über dem Bergsee sich erhebend. Vielleicht Teil einer längeren Bildrolle. Monochrome Tuschemalerei auf Papier, 33 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Graf Matsudaira Naosuke.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IX, 95.

512. Han Jê-cho (um 1120): Spatzen auf Ährenhalmen. Farbige Malerei auf Papier, in Fächerform, 22,5 cm hoch. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Tafel XXXVII. Kuchenkorb. Von einem unbekannten Meister, vielleicht des 14. Jahrh. Farbige Malerei auf Seide, 33 cm breit. Berlin, Ostasiatisches Museum.
Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

513. Fêng-kan, ein Priester der Ch'an-Legende, auf dem Rücken des Tigers schlafend. Dem Shi-ko (um 960) zugeschrieben, doch kaum älter als 13. Jahrh. Monochrome Tuschemalerei auf Papier, 64 cm breit. Eigentum des Tempels Shôhôji bei Kyôto.
Nach japanischem Faksimile-Lichtdruck.

514. Kao Jan-hui (14. Jahrh.): Winterberge. Monochrome Tuschemalerei auf Seide, 124 cm hoch. Eigentum des Klosters Konchûn bei Kyôto.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IX, 103.

515. Wu I-hsien (15. Jahrh.): Regensturm Monochrome Tuschemalerei auf Seide, 145 cm hoch. Berlin, Ostasiatisches Museum.

516. T'ang Yin (1470—1523): Berglandschaft. Malerei in blauen Tönen auf Seide, etwa 120 cm hoch. Eigentum des Tempels Myôshinji in Kyôto.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan X, 165.

517. Lin Liang (um 1500): Kormorane am Ufer. Monochrome Tuschemalerei auf Seide. Tôkyô, Sammlung Graf Tokugawa Satotaka.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan X, 136.

518. Ho Lung (um 1600): Berglandschaft. Monochrome Tuschemalerei auf Papier, etwa 120 cm hoch. Takamatsu, Sammlung Mukai Sanuki
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan X, 186.

519. Ch'ên Hsien († 1643): Ein Arhat. Leicht getönte Tuschemalerei auf Papier, etwa 2 m hoch. Tôkyô, Sammlung Matsukata.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan X, 189.

520. Shôgun Ashikaga Yoshimitsu (1358 bis 1408) zugeschrieben: Der Dichter Su Tung-po (1036—1101). Monochrome Tuschemalerei auf Papier, 94 cm hoch. Früher Tôkyô, Sammlung Akimoto.
Nach japanischem Faksimile-Lichtdruck.

521. Shûbun († nach 1454): Han-shan und Shi-tê, die scherzhaften Weisen im Knechtsgewand aus der Zen-Legende. Monochrome Tuschemalerei auf Papier, 1 m hoch. Tôkyô, Sammlung Graf Tsugari Tsuguaki.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan III, 175.

522. Sô-ami (um 1450—1530): Der Patriarch Bodhidarma, der Stifter der Zen-Sekte in China (Anfang des 6. Jahrh.). Ein

Inder, der nach der Legende sich die Augenlider abschnitt, um den Schlaf zu überwinden. Farbig getönte Tuschemalerei auf Papier, 1 m hoch. Berlin, Ostasiatisches Museum

523. Sesshû (1420—1506): Winterlandschaft. Monochromes Tuschebild auf Papier, 45 cm hoch. Im Kloster Manshuin zu Kyôto.
Nach Tôyô Bijutsu Taikwan IV, 198.

524. Sesshû: Sommerlandschaft. Monochrome Tuschemalerei im Haboku-Stil auf Papier, 45 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Takata Shinzô.
Nach Masterpieces by Sesshû, Pl. 36.

525. Sesshû. Bodhidarma. Monochrome Tuschemalerei auf Papier, 115 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Baron Satake Yoshinari.
Nach Masterpieces by Sesshû, Pl. 47.

526. Hasegawa Tôhaku (1539—1610): Kiefern im Nebel. Sechsteiliger Wandschirm (Byôbu) mit monochromer Tuschemalerei auf Papier, etwa 155 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Graf Fukuoka Takachika.
Nach Shimbi Taikwan XIII, 29.

Tafel XXXVIII. Topf mit mondscheinfarbener Glasur (Chün-yao) über bräunlichen Scherben. China, 12.—14. Jahrh. Höhe etwa 10 cm. Berlin, Ostasiatisches Museum (Sammlung Otto Burchard).
Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

527. Zwei japanische Urnen für Pulvertee (Chaire). Steinzeug mit brauner und schwärzlicher Überlaufglasur. Aus dem Töpferdorf Seto (Bez. Aichi), wohin Tôshirô 1227 die Überlieferung chinesischer Keramik verpflanzt hatte. 13. bis 14. Jahrh. Höhe 8 und 13 cm. Berlin, Ostasiatisches Museum.

528. Teller und Schale aus dünnwandigem weißem Porzellan (Ting-yao). China, 12. bis 14. Jahrh. Durchmesser 10 und 18 cm. Berlin, Ostasiatisches Museum (Sammlung Otto Burchard).
Neuaufnahmen des Propyläen-Verlages.

529. 1. Chinesische Teeschale. Steinzeug mit blauschwarzer, silbrig gestreifter Überlaufglasur (Chien-yao). 13. Jahrh. Durchmesser etwa 12 cm. Berlin, Ostasiatisches Museum.
2. Japanische Teeschale (Chawan). Steinzeug mit Bleiglasur, die im Brande Moos- und Erdfarben angenommen hat. Durchmesser etwa 14 cm. Arbeit der Familie Raku in Kyôto. Zeit ungewiß. Berlin, Ostasiatisches Museum.
Neuaufnahme des Propyläen-Verlages.

530. Eiserner Wasserkessel zur Teebereitung (Chagama). Wie einige der vorigen Gefäße ein Gerät der Teezeremonie (Chanoyu). Japan, 17. Jahrh. Gußeisen, 17 cm hoch. Berlin, Ostasiatisches Museum.

DIE KUNST DER SPÄTZEIT

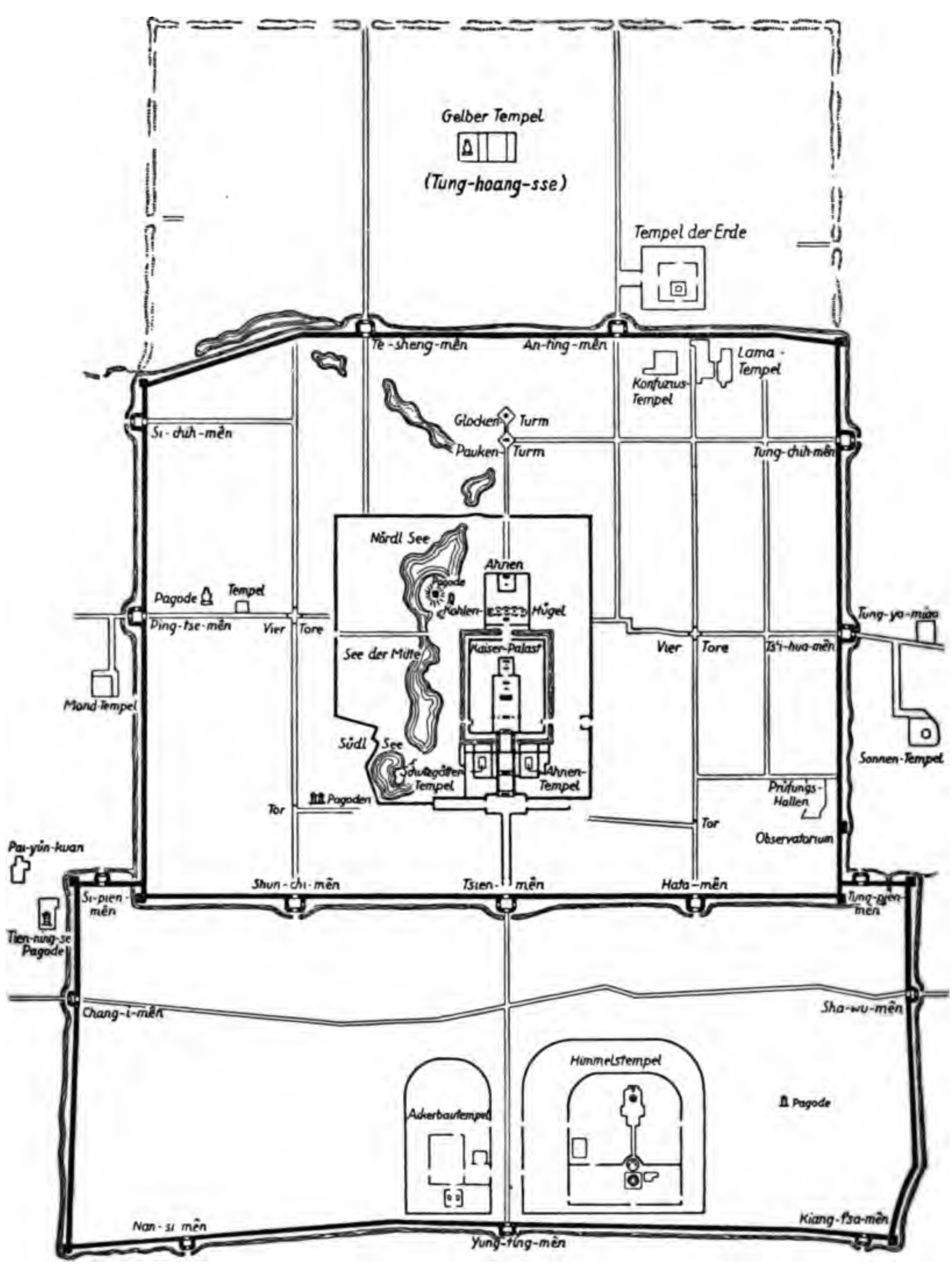
533. Dhṛitarāṣṭra, einer der vier Welthüter. Marmorrelief vom Jahr 1345 im Torweg des Nan-kou-Passes in der Großen Mauer, nördlich von Peking.

534. Tierallee vom Grabweg des Kaisers Hung Wu (1368—1398), des Gründers der Ming-Dynastie, bei Nanking.

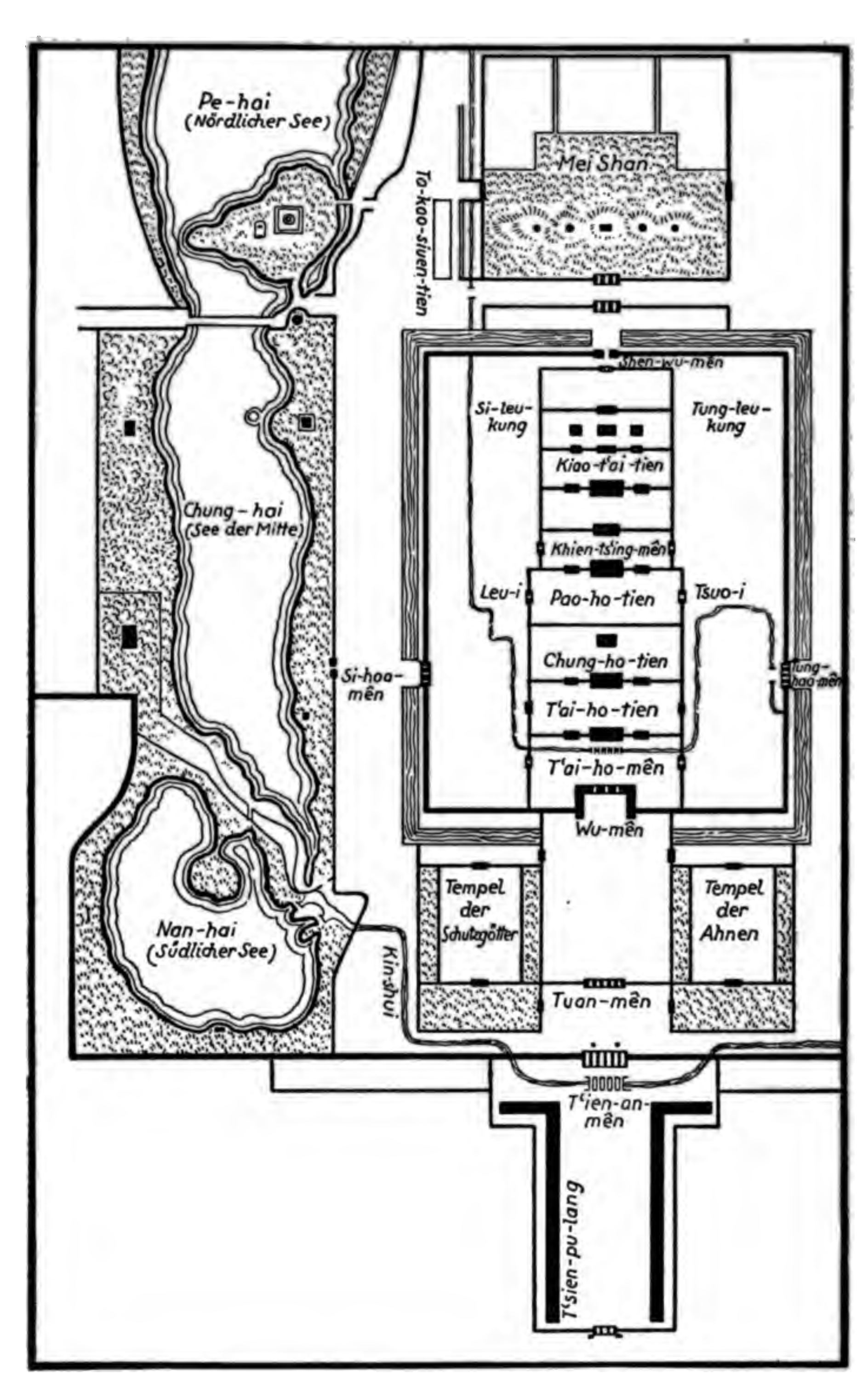
535. Allee von Würdenträgern vom Grabweg des Kaisers Hung Wu bei Nanking. In der Ferne der Grabhügel des Kaisers mit den Unterbauten der Grabtempel. Der Geisterweg geht hier nicht in gerader Linie, sondern — in sehr langer Ausdehnung — in einer starken Kurve.
Phot. Otto Haeckel, Berlin-Friedenau.

536. Die Stadtmauer von Peking. Im Vordergrund einer der großen Eckbauten. Die Mauer wurde im Anfang des 15. Jahrh. angelegt und bis in die jüngste Zeit ausgebessert und wiederhergestellt.
Nach Boerschmann, Baukunst und Landschaft, Tf. 6.

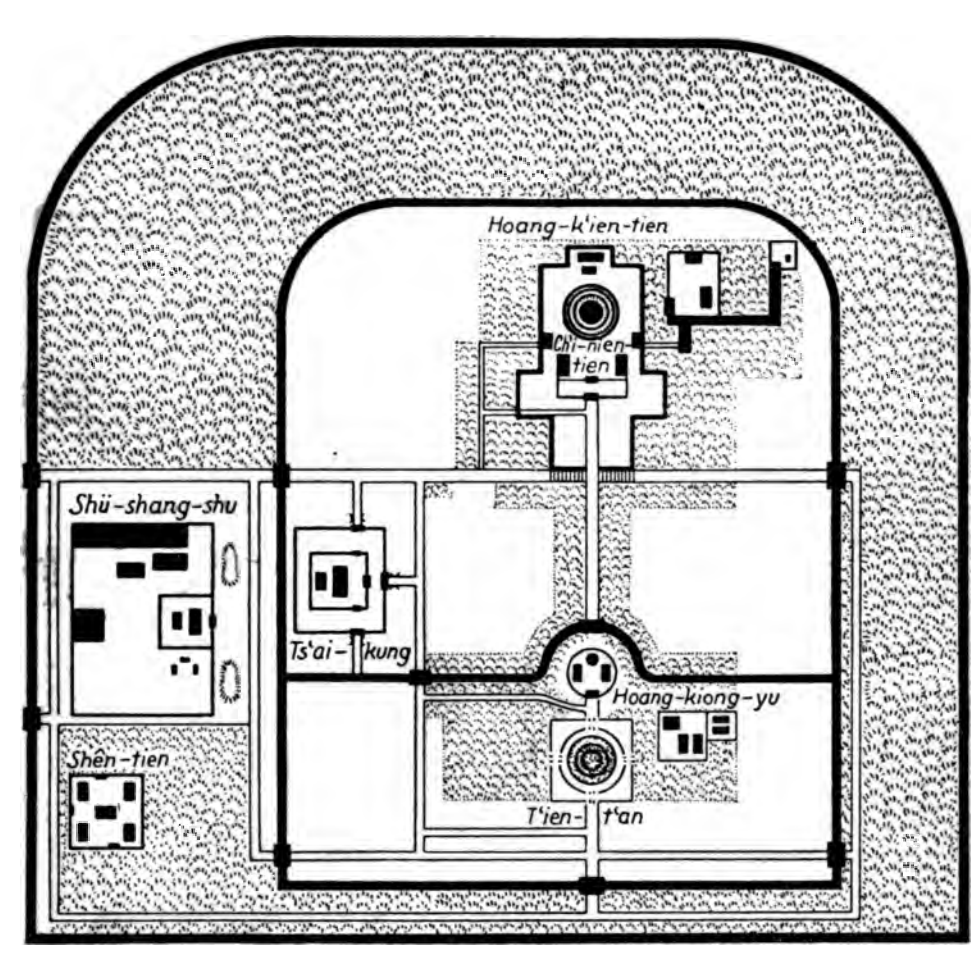
537. T'ien-an-mên (Tor des himmlischen Friedens), das südliche Außentor in der Mauer, die den gesamten Bezirk des Kaiserpalastes umschließt. Vor dem Tor eine fünffache Marmorbrücke über den Wasserlauf, der nach den geomantischen Regeln des Fêng-shui (Wind- und Wasserkunde) jeder bedeutenden Bauanlage südlich vorge-



Stadtplan von Peking. (Nach Boerschmann)



Plan des Kaiserpalastes in Peking. (Nach Combaz)



Plan des Himmelstempels in Peking. (Nach Combaz)

lagert ist. Die Mauern in dunkler Ochsenblutfarbe gestrichen, Pfeiler und Füllungen mit dunkelrotem Lack bekleidet, das Gebälk in Grün, Blau und Weiß ornamentiert, die Dächer mit goldgelb glasierten Ziegeln gedeckt. Auch der Kaiserpalast stammt in seiner Anlage aus dem Beginn des 15. Jahrh., er wurde 1647 und 1801 erneuert.

Nach Ogawa, Palace-Buildings, Pl. 9.

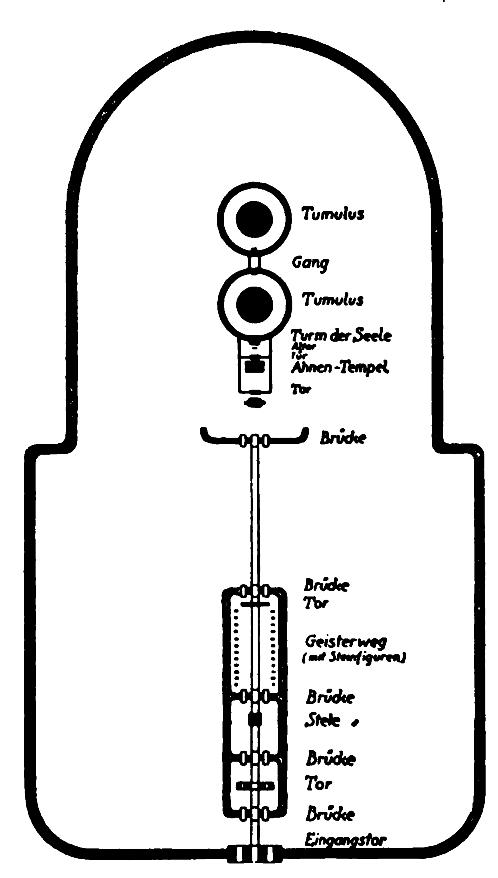
538. Wu-mên, das hufeisenförmige Innentor des Kaiserpalastes in Peking. Seine Durchgänge führen zu den inneren Vorhöfen der großen Kaiserhallen.

Nach Ogawa, Palace-Buildings, Pl. 12.

539. Tai-ho-mên (Tor der erhabenen Eintracht), die Vorhalle im Süden des großen Haupthofs, den nördlich das Tai-ho-tien, die große Audienzhalle, beherrscht. Kaiserpalast in Peking. Neu erbaut 1887—1890, genau nach dem Vorbild von 1645.

540. Bibliotheksgebäude im Bezirk des ehemaligen Kaiserpalastes der späteren Sung-Dynastie (12.—13. Jahrh.) auf einer schmalen Insel im Westsee (Si-hu) bei Hang-chou. Im Vordergrund merkwürdig geformte Felsen als Sehenswürdigkeiten in einem steingefaßten Teich. Kaiser K'ang-hsi hatte sich hier 1705 einen sog. Reisepalast errichten lassen, von dem diese Anlage ein Überrest ist.

541. Säulenreihe vor der Front des großen Haupttempels Ta-chêng-tien im Heiligtum des K'ung-tse in dessen Heimatstadt Chü-fu (Prov. Shantung). Die



Plan einer Grabanlage der Ming-Dynastie. 1542. (Nach Combaz)

mit Drachen skulpierten Marmorsäulen sind eine kaiserliche Stiftung aus den ersten Jahren des 16. Jahrh. (1500 bis 1504).

Nach Boerschmann, Baukunst und religiöse Kultur II, 19.

542. Torhalle im Tempel Tung-hoang-sse nördlich von Peking. Die gesamte sehr umfangreiche Tempelanlage wurde auf Befehl des Kaisers K'ang-hsi in den Jahren 1651—1653 für den Besuch des tibetischen Dalai Lama erbaut. Daher überall das kaiserliche Goldgelb der Dächer über dem dunkelroten Lack des Holzwerks. Im Innern der Torhalle wie üblich die vier Welthüter an den Seitenwänden, in der Mitte der Dickbauch Pu-tai als Inkarnation des Maitreya (Mi-lo-fo).

Phot. Dr. Melchers, Kassel.

Tafel XXXIX. Haupthalle des K'ung-tse-Tempels (Wên-miao) in Ch'ang-sha-fu, der Hauptstadt der Provinz Hunan. Beispiel eines der mächtigen Provinzialtempel des offiziellen Konfuzius-Kults.

543. Ha-ta-mên, das östliche Tor in der Südmauer, die die Mandschu-Stadt von der südlichen Chinesenstadt Pekings trennt. 1920—1921 wiederhergestellt. Ansicht von Norden.

Nach Sirén, Walls and Gates of Peking, Pl. 50.

544, 545. Ch'i-nien-tien, die Halle des Gebets um die Jahresernte, und T'ien-t'an, die große Opferterrasse im Himmelstempel zu Peking. Die erste Anlage des Himmelstempels, eines weiten Gebäudes, dessen Kern diese beiden Bauwerke bilden, vom Jahre 1420, die etwas veränderte Neuanlage von 1530. Wiederherstellungen erfolgten 1751 und 1889 bis 1890. Beidemal eine dreifache Marmorterrasse in reinem Kreisrund, die Gebetshalle ebenfalls kreisrund in dunkelrot gelacktem Holzbau, der dreifache Dächerkreis in leuchtendem Violettblau, der Farbe des Himmels.

Phot. Dr. Melchers, Kassel (Abb. 545).

546. Dreizehnstockige Backsteinpagode am nördlichen Rande der Stadt Tung-chou, östlich von Peking. Typus des Pagodenbaus im 17. Jahrh.

Phot. Prof. Ernst Boerschmann, Berlin.

547. Pagode aus farbig glasierten Ziegeln am Nordabhang des Wan-shou-shan, des den Sommerpalast bei Peking beherrschenden Hügels. Vermutlich aus der Zeit des Ch'ien-lung (18. Jahrh.).

Nach Sirén, Palais impériaux de Pékin III, 234.

548. Flaschenpagode (Shê-lī-tai = Reliquienturm) in einem der buddhistischen Klöster des heiligen Berges Wu-tai-shan im Norden der Provinz Shansi. Vermutlich 17. Jahrh.

Phot. Prof. Ernst Boerschmann, Berlin.

549. Grabanlage einer wohlhabenden Familie bei Fu-chou (Prov. Fukien). Typus des in den Berg eingeschnittenen Grabes. Wohl 19. Jahrh.

Phot. Prof. Ernst Boerschmann, Berlin.

550. Geisterweg (Shên-lu) vom Grabe des Kaisers Chia-ching († 1820). Hsi-ling

(westliche Kaisergräber) im Südwesten von Peking.

Phot. Prof. Ernst Boerschmann, Berlin.

551. Marmorbrücke über den See des Sommerpalastes (südlich des Wan-shou-shan) bei Peking. Dieser Teil wurde 1723 bis 1735 von Kaiser Yung Chêng angelegt und 1895 erneuert. Der Bautypus der Kamelsrückenbrücke ist sehr alt und begegnet in dieser Form sicher schon unter der Sung-Dynastie.

Nach Bushell, Chinese Art I, 36.

552. 1. Śākyamuni als Büßer. Große plastische Gruppe aus luftgetrocknetem und bemaltem Ton, die Architekturen aus Holz, an der Schmalwand einer langen Seitenhalle des Tempels Ma-shui-miao in Ma-shui (Prov. Shansi). 17. bis 18. Jahrh.

2. Wachgottheit (Vajrapani). Einer der beiden Tempelwächter der ersten Torhalle des Tempels Pi-yün-sse in den Westbergen bei Peking. Luftgetrockneter Ton über einem Holzkern, farbig bemalt, weit überlebensgroß. 17. bis 18. Jahrh.

553. 1. Mutter und Kind. Elfenbein. Höhe 12 cm. Um 1600. Früher Dresden, Kunstgewerbemuseum (Sammlung Stübel).

Nach Burchard, Chin. Kleinplastik, Tf. 47.

2. Vogel, ein Gefäß tragend. Bergkristall. Höhe 23 cm. Um 1700. Im Kunsthandel.

Nach Burchard, Chin. Kleinplastik, Tf. 48.

554. Kopf einer taoistischen Göttin. Angeblich aus Kansu, etwa 16. Jahrh. Luftgetrockneter Ton mit Bemalung über einer Papierschicht, Augen aus Glas. Lebensgroß. Basel, Privatbesitz.

Tafel XL. Chiu Ying (um 1522—1560): Wasserfahrt. Malerei auf Seide in Fächerform, etwa 30 cm. Tōkyō, Sammlung Baron Kuroda Naganari.

Nach Kokka 157, 3.

555. Chiu Ying: Das Frühlingsfest des Dichters Li Tai-po im Tao-li-Garten zu Ch'ang-an. Malerei auf Seide, etwa 2 m hoch. Im Tempel Chionin bei Kyōto.

Nach Tōyō Bijutsu Taikwan X, 172.

556. Große Thronhalle im Sommerpalast Yüan-ming-yüan. Malerei auf Seide in einem Album mit Darstellungen des Sommersitzes des Kaisers Ch'ien-lung vom Jahre 1754. Die Maler sind Tang Tai und Ching Yüan. Paris, Bibliothèque Nationale.

Nach Combaz, Palais impériaux, Pl. 23.

Tafel XLI. Kamelienblüten im Schnee. Farbendruck aus der Bildersammlung der Zehnbambushalle, die der Holzschneider Hu Yü-ts'ung in Nanking von 1627—1643 herausgab.

Nach dem Exemplar der Sammlung Walter Bondy, Berlin.

557. 1. Runde Konsole aus Holz, Schwarzlack mit Rot- und Golddekor. Höhe 89 cm. China, 18. Jahrh. Paris, Sammlung Worch.

2. Sessel aus Holz, Schwarzlack mit Golddekor. Höhe 104 cm. China, 18. Jahrhundert. London, Sammlung Audley.

Nach Roche, Meubles de la Chine, Pl. 45, 48.

558. Kasten für buddhistische Schriften. Schwarzlack, mit Perlmutter eingelegt, Länge 39 cm. China, 14.—15. Jahrh. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Neuaufnahme des Propyläen-Verlages.

559. Platte mit farbiger Lackmalerei: die sieben Weisen im Bambushain Größe (mit Rahmen) etwa 50 : 53,5 cm. China, 15.—16. Jahrh. Berlin, Ostasiatisches Museum.

560. Deckelvase mit kobaltblauer Unterglasurmalerei. Porzellan der Manufaktur von Ching-tê-chên. Marke Wan-li (1573—1619). Höhe 73.5 cm. London, British Museum.

Nach Zimmermann, Chin. Porzellan, Tf. 63.

561. Große Kelchvase, bemalt mit in Unterglasur kobaltblau und eisenrot ornamentiertem Grund und bunten Malereien in den Schmelzfarben der Fünffarbenmalerei (Famille Verte). Porzellan der Manufaktur von Ching-tê-chên Marke K'ang-hsi (1662—1722). Höhe 71 cm. Dresden, Staatliche Porzellansammlung.

Nach Zimmermann, Chin. Porzellan, Tf. 112.

562. Chinesisches Staatsgewand. Seide, farbig und mit Goldfäden bestickt. Das Hauptmotiv des Schmuckes ist der Drache mit der Perle; dazu Wolken und Päonienblüten, Berge und Wellen. Um 1850. Berlin, Museum für Völkerkunde.

Neuaufnahme des Propyläen-Verlages.

563. Chinesischer Knüpfteppich, wohl aus Kansu. Stil des 18. Jahrh. Früher im Kunsthandel.

Photo der Kunsthandlung Dr. Otto Burchard & Co., Berlin.

564. Haupthalle des Sanboin mit der Empfangshalle im Tempel Daigoji bei Kyôto. Außenansicht vom Garten, einem der feinsten Miniaturgärten japanischer Klöster, dessen Anlage aus der Erbauungszeit stammt. 1598—1606 auf Befehl des Toyotomi Hideyoshi errichtet. Der Bau repräsentiert den Stil der weltlichen eher als den der geistlichen Architektur dieser Zeit.

Nach Japanese Temples, Pl. 131.

565. Inneres der großen Audienzhalle (Taimenjo) im Shôin (Hauptgebäude) des Tempels Higashi Hongwanji zu Kyôto. Die Halle befand sich ursprünglich in dem in den letzten Jahren des 16. Jahrh. erbauten Momoyama-Palast des Hideyoshi und wurde 1632 nach dem Hongwanji überführt. Die Malerei der Wände und der Decke (auf Goldgrund) stammt von Kano Ryôkei und Kano Tanyû.

Nach Japanese Temples, Pl. 127.

566. Wände und Decke im Haiden, der vorderen Haupthalle des Shinto-Tempels im Toshogu-Mausoleum zu Nikko. Dieses wurde dem ersten Tokugawa-Shôgun Iyeyasu von dem dritten Shôgun Iyemitsu in den Jahren 1624—1636 errichtet. Die innere wie die äußere Ausstattung ist vom üppigsten Reichtum. Malerei, Holzschnitzerei, Vergoldung, Lackarbeit und Bronze verbinden sich zu unerhörter, doch harmonischer Pracht.

Nach Japanese Temples, Pl. 149.

567. Yomeimon, das Tor zum innersten Hof des Toshogu-Mausoleums. Die überreiche Schnitzerei ist großenteils weiß gehalten, dazu tritt vor allem Schwarz und Gold.

Nach Japanese Temples, Pl. 153.

568. Nô-Maske. Rolle der Reijo, einer gespenstischen Frau von leichenhafter Hautfarbe. 18.—19. Jahrh. Bemaltes Holz. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Neuaufnahme des Propyläen-Verlages.

Tafel XLII. Nô-Maske. Hannya oder Dämon, hier offenbar von niederem, nicht heroischem Typus. Wahrscheinlich von Shigeyoshi (erste Hälfte des 19. Jahrhunderts). Bemaltes Holz. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

569. Einzelheit vom Chinesischen Tor (Karamon) des Tempels Higashi Hongwanji zu Kyôto. Das Tor wurde ebenfalls 1632 vom Momoyama-Palast des Hideyoshi hierher übertragen, stammt also aus dem Ende des 16. Jahrh. Beispiel der dekorativen Skulptur dieser Zeit, die sich eng an chinesische Vorbilder anlehnt. Holz mit Bemalung.

Nach Japanese Temples, Pl. 129.

570. Nô-Gewand aus violetter Seide mit goldenen Pawlownia-Blüten. Japan, 16. Jahrh. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Nach Kümmel-Grosse, Ostasiatisches Gerät, Tf. 124.

Tafel LXIII. Nô-Gewand aus quadratischen Teilen mit Chrysanthemen auf weißem und Päonien auf goldenem Grunde. Seidengewebe und Stickerei. Japan, 17. Jahrh. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Farbaufnahme des Propyläen-Verlages.

571. Zwei Schwertstichblätter (jap. Tsuba). In natürlicher Größe reproduziert.

1. Dekor aus Grashalmen, bezeichnet Nakai Tomotsune aus Hagi. Anfang des 18. Jahrh. Bronze. Düsseldorf, Sammlung Georg Oeder.

2. Mit dem von den Bergen herabkommenden Śâkyamuni, bezeichnet Umetada Yusai, Ende des 16. Jahrh. Schmiedeeisen. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Neuaufnahme des Propyläen-Verlages.

572. Kano Tanyû (1602—1674): Tiger zwischen Bambusstämmen. Malerei auf Goldgrund, von einer Schiebetür (Fusuma) im Tempel Nanzenji zu Kyôto. Aus der Frühzeit des Meisters. Höhe etwa 2,70 m. Beispiel der in der Momoyama-Periode (Ende des 16. Jahrh.) aufgekommenen, farbig prunkvollen Raumdekoration.

Nach Shimbi Taikwan II, 38.

573. Ogata Kôrin (1655—1716): Die sechsunddreißig Dichter. Rechte Hälfte eines zweiteiligen Wandschirms. Malerei auf Papier, etwa 1,80 m hoch. Im Stil der Tosa-Meister des 12.—13. Jahrh., doch in einer freien und geistvollen, ab-

sichtlich persiflierenden Manier. Tôkyô, Sammlung Baron Satake Yoshinari.

Nach Shimbi Taikwan V, 34.

574. Tawaraya Sôtatsu (Wende des 16. und 17. Jahrh.): Rehe. Ausschnitt aus einer Bildrolle, deren Text von Honami Kôyetsu (1578—1637) geschrieben ist. Die beiden modernsten und geistvollsten Meister haben hier zusammengewirkt. Malerei in Gold und Silber auf weißem Papier, etwa 35 cm hoch. Tôkyô, Sammlung Masuda Takashi.

Nach Shimbi Taikwan X, 25.

Tafel XLIV. Hishikawa Moronobu (1638 bis 1717): Liebespaar. Handkolorierter Holzschnitt des ersten der großen japanischen Holzschnittmeister. Die Frau ist eine Kurtisane, die ihren Liebhaber umarmt, daneben die kleine Dienerin. Berlin, Sammlung Tony Strauß-Negbaur.

Nach „Frühe Japanische Holzschnitte der Sammlung Strauß-Negbaur", (Berlin, Propyläen-Verlag), Tafel III.

575. Suzuki Harunobu (um 1725—1770): Liebespaar im Schnee. Farbenholzschnitt, nach 1765. Das Blatt trägt die Signatur des Harunobu, ist aber wahrscheinlich eine Nachahmung seines Stils von seinem Zeitgenossen Shiba Kôkwan. 25,5:18,5 cm.

Nach Vignier, Catalogue, Pl. 27.

576. Kitagawa Utamaro (1753—1806): Mädchen mit Fuchs. Farbenholzschnitt. Es ist wohl nicht, wie Bachhofer meint, ein Kätzchen dargestellt, sondern ein kleiner Fuchsteufel, der sich im Schleier der Dame gefangen und dem sie den Schwanz abgeschnitten hat.

Photo des Museums für Völkerkunde, München.

Tafel XLV. Tôshûsai Sharaku (tätig um 1787—1795): Der Schauspieler Ichikawa Danjurô V. in der Rolle des Kôno Moronao. Farbenholzschnitt auf dunklem Glimmergrund. Höhe 37,5 cm. Aus einer Folge von 24 Schauspielerbildern, die 1794 erschien.

577. Katsushika Hokusai (1760—1849): Die Welle. Holzschnitt in Schwarz und Grau aus den „Hundert Ansichten des Berges Fuji", 1834 in Yedo (Tôkyô) erschienen.

Nach dem Exemplar der Staatlichen Kunstbibliothek, Berlin.

578. Unterteil und Deckel eines Schreibkastens (jap. Suzuribako). Schwarz gelacktes Holz mit Goldlack auf Streugold. Kraniche mit Kieferbüscheln im Schnabel umschweben die Inseln der Seligen. (Kranich und Kiefer sind chinesische Sinnbilder eines reifen und glücklichen Alters.) Innen ist in der Mitte der Reibstein für die Tusche, darüber, als Kiefernzweig aus Bronze getrieben, das kleine Gefäß zum Austropfen des Wassers. Höhe 22 cm. Japan, um 1500. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Neuaufnahme des Propyläen-Verlages.

579. Ogatâ Kôrin (1661—1716): Schreibkasten in Goldlack mit Einlagen von Blei und Perlmutter. Unterteil und Deckel. Das Motiv ist der Miwa-Tempel, ein altes Shinto-Heiligtum auf einem Hügel der Provinz Yamato. Man sieht den berühmten Kiefernhain und das große Tori (Tempeltor), das zum Heiligtum führt. Dieses bildet den Reibstein, darüber das bronzene Tropfgefäß. Höhe 34 cm. Berlin, Ostasiatisches Museum.

Neuaufnahme des Propyläen-Verlages.

582. Kasten für Räucherholz. Schwarzlack mit Goldlack, einen Vogelzug über den Wellen darstellend. Das Äußere des quadratischen Kastens und des hohen Stülpdeckels einheitlich dekoriert. Höhe 13 cm. Japan, um 1500? Berlin, Ostasiatisches Museum.



VERZEICHNIS DER TAFELN

KARTEN UND ZEITTAFELN

Vorderindien





Hinterindien



Java



China und Japan

ZEITTAFELN

VORDERINDIEN

Reich Magadha (Nordindien)	Śaiśunāga-Dynastie	642—413 v. Chr.
	Gautama Buddha 543—477	
	Nanda-Dynastie	413—322
	Maurya-Dynastie	320—185
	Śuṅga-Dynastie	185— 73
Pañjāb und Mathurā	Herrschaft der Skythen	um 75 v. Chr.—20 n. Chr.
Dekkhan	Reich der Āndhra	3. Jahrh. v. Chr.—3. Jahrh. n. Chr.
Pañjāb, Afghanistan und Baktrien . .	Indogriechische u. indobaktrische Herrscher (Kṣatrapa)	um 250 v. Chr. bis um 50 n. Chr.
	Kuṣāna-Könige	um 50—320
Reich Magadha (Nordindien)	Gupta-Dynastie	320—480
	Weiße Hunnen	480—528
	Spätere Gupta-Dynastie	528—720
Mittel- und Südindien (westl. Dekkhan)	Cālukya-Dynastie	550—753
	Rāṣṭrakūṭa-Dynastie	753—973
Mittel- und Südindien (östl. Dekkhan)	Pallava-Dynastie	3. Jahrh.—803
Nordindien	Reiche der Rājputen	um 800—1200
	Pāla-Dynastie	730—1197
Dekkhan	Cālukya-Dynastie	973—1190
Maisūr	Hoyśala-Dynastie	—1310
Südindien	Coḷa-Dynastie	um 850—1287
Vijayanagar	Rāya-Dynastie	um 1370—1565
Madura	Reich der Nāyyak	16.—17. Jahrh.
Nord- und Mittelindien	Muhammedanische Herrschaft .	seit etwa 1190

HINTERINDIEN UND INDONESIEN

CEYLON

Dynastie des Vijaya in Anurādhapura	4. Jahrh. v. Chr.
Kämpfe zwischen Singhalesen- und Tamilen-Reichen	Seit dem 2. Jahrh. v. Chr.
König Duṭṭha Gāmani 101—77 v. Chr.	
Singhalesische Hauptstadt Polonnāruva	8.—14. Jahrh.
König Parākrama Bāhu 1164—1197 n. Chr.	
Singhalesische Hauptstadt Kandy	1592—1815

KAMBOJA

Indische Reiche von „Fu-nan"	um 400 bis um 700
Reich der Kambu oder Khmer	802 bis um 1250
Indravarman 877—899	
Yasovarman 899—910 (Aṅkor Thoṁ)	
Sūryavarman I. 1002—1050 (Bayon)	
Sūryavarman II. 1112—1152 (Aṅkor Vāt)	

CAMPĀ

Indische Reiche	seit dem 2. Jahrh. n. Chr.
Bhadravarman I. um 400 n. Chr.	
Indravarman um 875—900	
Verdrängung durch die Annamiten	10.—13. Jahrh.

JAVA

Indische Siedlungen im Westen	um Chr. Geb.—6. Jahrh.
Indische Kultur in Mittel- und Ost-Java	7.—8. Jahrh.
Herrschaft der Śailendra von Sumatra	um 732— 860
Javanische Herrschaft in Mitteljava	860— 915
Ostjavanisches Reich	um 950—1478
Dynastie des Udayana um 950—1280	
Dynastie von Siṅgasāri und Majapahit 1280—1478	

BIRMA

Indische Siedlungen	1. Jahrh. n. Chr.
Reich der Talaing in Alt-Pagān	8. Jahrh.—1287
Vordringen des birmanischen Reiches der Shān-Thai	1287—1760
Gründung der Hauptstadt Mandalay	1857

SIAM

Erste Hauptstadt der Lao-Thai in Lamphun	575
Reich von Sukhotai-Sawankolok	bis um 1000
Reich von Pitsanulok	um 1100 bis um 1350
Reich von Ayuthiā	um 1350—1757
Hauptstadt Bangkok	seit 1757

CHINA

Hsia-Dynastie (angeblich)	2205—1766 v. Chr.
Shang-Dynastie (angeblich)	1766—1122
Chou-Dynastie	1122— 255
Lao-tse 604—517	
K'ung-tse 550—478	
Ts'in-Dynastie	255—207
Ältere Han-Dynastie	206 v. Chr.—24 n. Chr.
Jüngere Han-Dynastie	25—220
Einführung des Buddhismus 67 n. Chr.	
Kleinere Dynastien (Wei, Tsin, Ch'i, Liang u. a.)	221—581
Sui-Dynastie	581—618
T'ang-Dynastie	618—906
„Die fünf Dynastien"	907—960
Nördliche Sung-Dynastie	960—1126
Südliche Sung-Dynastie	1127—1279
Yüan- oder Mongolen-Dynastie	1280—1367
Ming-Dynastie	1368—1643
Ts'ing- oder Mandschu-Dynastie	1644—1912

JAPAN

Einführung des Buddhismus	552 n. Chr.
Suikō-Periode (Kaiserin Suikō, Prinzregent Shōtoku)	593—628
Asuka-Periode	629—707
Nara-Periode (Hauptstadt Nara)	708—781
Heian-Periode (Hauptstadt Heian = Kyoto)	782—1185
Ochō-Zeit 782— 888	
Frühe Fujiwara-Zeit 889—984	
Mittlere Fujiwara-Zeit 985—1068	
Späte Fujiwara-Zeit 1069—1155	
Heike-Zeit (Krieg der Taira und Minamoto) 1156—1185	
Hōjō- oder Kamakura-Periode (Regierung der Minamoto als Hōjō in Kamakura)	1186—1333
Ashikaga-Periode (Regierung der Ashikaga-Shōgune in Kyōto)	1334—1572
Momoyama-Periode (Herrschaft der Reichsfeldherren, besonders des Taikō Toyotomi Hideyoshi)	1573—1602
Tokugawa-Periode (Regierung der Tokugawa-Shōgune in Yedo = Tōkyō)	1603—1867
Meiji-Periode (Restauration des Kaisertums durch Kaiser Meiji; Residenz Tōkyō)	seit 1868

R E G I S T E R

